

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Periodismo III
(Teoría General de la Información)I



**VOCES QUE CERCENAN : SUBJETIVIDAD FEMENINA Y
CONTRAMEMORIA HISTÓRICA EN LAS NARRADORAS
VENEZOLANAS (1948-1958)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Mariana Libertad Suárez Velázquez

Bajo la dirección del doctor
Héctor Fouce Rodríguez

Madrid, 2012



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Periodismo III

VOCES QUE CERCENAN:
Subjetividad femenina y contramemoria histórica en las
narradoras venezolanas (1948 – 1958)

TESIS DOCTORAL

Autora:
Mariana Libertad Suárez Velázquez

Trabajo dirigido por:
Héctor Fouce Rodríguez

Madrid, septiembre 2011

A Micaela Libertad, a Lucía, a Sarah, a Veralucía, a Carmela y a Giselle...
O lo que es lo mismo: a esas mujeres del futuro que con su presencia me recuerdan la
urgencia de pensar un pasado.

Agradecimientos:

La realización de este trabajo no hubiera sido posible:

Sin la agudeza intelectual y la lealtad a toda prueba del profesor Héctor Fouce Rodríguez.

Sin la lectura y la asesoría de mis colegas Paulette Silva y Luz Marina Rivas.

Sin la escritura baquiana de la profesora Raquel Rivas Rojas.

Sin el apoyo del batallón Suárez Velázquez, ni el indetenible crecimiento de nuestra vanguardia Torres, Caldera, Omedas, Pérez, Silva y Olsen.

Sin la paciencia y la entrega que han demostrado Micaela Libertad e Igor al momento de secundar mis ocurrencias.

Mil gracias a ustedes...

en muchas medidas, protagonistas de mi contramemoria.

Índice

I.	INTRODUCCIÓN:	9
1.	El origen:.....	9
II.	MARCO METODOLÓGICO, HISTÓRICO Y TEÓRICO:	15
1.	Marco metodológico: género, literatura y culturalismo.	15
2.	Contextualismo y eventualización:	31
3.	Marco histórico:	39
4.	Planteamiento del problema (o donde rige el deseo):	47
a.	<i>En busca de las certezas:</i>	47
b.	<i>Los alias de la rememoración:</i>	57
5.	Presencias y pasados: problemas de género y reconstrucción histórica	67
6.	Leyendo las cicatrices: memoria e historiografía en la Venezuela de los cincuenta	91
7.	Yo conversaba con las matas: ser mujer en Venezuela	121
a.	<i>Construcción de la gente sola: las mujeres en los medios de comunicación</i>	121
b.	<i>Una medio-loca entre muchas otras: miradas sobre la intelectual venezolana</i>	135
b.1.	<i>En los medios:</i>	135
b.2.	<i>Desde la Academia:</i>	164
III.	ANÁLISIS:	183
1.	El corpus:.....	183
2.	De precisiones y duplas: representación del sujeto femenino y problemas de identidad en la escritura de la contramemoria.	205
3.	Hipótesis memoriales: visiones sobre el poder en las escrituras de la contramemoria.	263
4.	Una nueva historia: negociaciones con el pasado y lecturas historiográficas.	319
IV.	CONCLUSIONES (FICCIONES DE LA CONTRAMEMORIA U OTRO MODO DE SER):.....	375
V.	BIBLIOGRAFÍA	389

I. INTRODUCCIÓN¹:

1. El origen:

La presente investigación se deriva de tres trabajos realizados a partir del año 2002 y que se encuentran íntimamente relacionados. El primero de ellos, titulado *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo* (Monte Ávila editores, 2005) se llevó a cabo en el Decanato de investigación y desarrollo de la Universidad Simón Bolívar. Esta indagación abordaba cinco obras de la “Biblioteca femenina venezolana” y trataba de reconstruir el vínculo existente entre las mujeres escritoras y el campo intelectual venezolano. El segundo proyecto titulado *Narradoras venezolanas, ciudadanía e identidad femenina* fue presentado como requisito parcial para optar al Diploma de Estudios Avanzados, en el Departamento de Periodismo III de la Universidad Complutense de Madrid (2007) y proponía una mirada panorámica del proceso de autoescritura llevado a cabo por tres autoras de los treinta, cincuenta y sesenta, respectivamente; la tercera investigación, titulada *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936- 1948)* (CELARG, 2009) se centraba en el proceso de subjetivación de la ciudadana venezolana por medio de la creación de una identidad narrativa.

Para comprender el eje temático de estos trabajos es importante recordar que entre 1900 y 1948, en Venezuela, los intelectuales orgánicos del desarrollismo se dieron la tarea de pensar la nación, sus límites y sus alcances a partir de una individualidad masculina, mestiza, letrada y heterosexual. Ante ello, sólo los ciudadanos que gozaban de este perfil tenían la posibilidad de ubicarse al interior del territorio venezolano por medio de la escritura autobiográfica y las novelas históricas tradicionales.

¹ Este trabajo es parte de un proyecto mayor, donde se intenta indagar en la escritura de un grupo de intelectuales latinoamericanas, que negocian su identidad con el pasado. El corpus de esa propuesta abarca, además de las obras aquí estudiadas, textos como: *Mayapán* (1950), de la hondureña Argentina Díaz Lozano; *Isabel Moctezuma* (1946), de la mexicana Sara García Iglesias; *Madame Lynch* (1957), de la paraguaya María Concepción Leyes de Chaves; *Amor y gloria. El romance de Manuela Saenz y el libertador Simón Bolívar* (1952), de la peruana María de Jesús Alvarado; y *Los pincheira* (1939), de la chilena Magdalena Petit, entre otros tantos que, durante los años 1930 y 1950, plantearon nuevos métodos y nuevos sujetos de la rememoración en la construcción de la Historia del continente.

Ante ello, las mujeres venezolanas, quienes desde 1936 ganaban cada vez más espacios de participación social y política, construyeron algunos territorios de disidencia encubiertos en la creación literaria y la gestión cultural. La “Biblioteca femenina venezolana”, por ejemplo, venía a ser un grupo de mujeres letradas dedicadas a cercenar la aparente inamovilidad del proyecto por medio de la construcción de ficciones y personajes literarios. El ejercicio de la narrativa les permitió recrear y poner bajo sospecha los mecanismos que justificaban su exclusión del proyecto de país. Se trataba de un colectivo encargado de celebrar reuniones para debatir libros de reciente edición, organizar un concurso anual en los géneros de poesía, narrativa y ensayo, y de publicar y promover las obras ganadoras de este premio.

Ciertamente, la variedad temática y estilística que se podía apreciar en las obras de Blanca Rosa López, Irma de Sola, Dinorah Ramos, Mercedes López León y Ada Pérez Guevara dificultaba el descubrimiento de rasgos cohesionadores que ayudaran a pensar esa generación de escritoras como un movimiento cultural. A pesar de ello, durante la investigación surgieron dos puntos de reflexión capitales: por una parte, si se contrastaba la prosa conceptual de las autoras, la recepción de su escritura y la representación mediática de las intelectuales latinoamericanas con los textos que componían el corpus, se hacía evidente que todas las integrantes de este grupo se habían dedicado a leer las estructuras de poder y a posicionarse frente a las mismas; por la otra, la (re)presentación de la mujer escritora, de la intelectual venezolana, de la feminista y de la mujer como sujeto del deseo también aparecía de manera recurrente en buena parte de los textos editados por la BFV.

Estos dos elementos instaban a pensar en un proceso de autorrepresentación contenido en las ficciones que -dada la condición de marginalidad experimentada por las intelectuales latinoamericanas en esos años- no podía entenderse del todo como una expresión autobiográfica. En esa premisa se basó el segundo proyecto titulado *Narradoras venezolanas, ciudadanía e identidad femenina*. Partiendo de la categoría de “autoescritura”, entendida como la estrategia de resistencia que empleaba un grupo de autoras venezolanas durante la primera mitad del siglo XX, se hurgó en la construcción de una identidad por medio de la ficción.

El corpus elegido para el trabajo fueron las obras *Caminos. Cuentos de hospital y otros* (1936), de Elinor de Monteyro (pseudónimo de Blanca Rosa López); *Anastasia* (1955), de Lina Giménez; y *Entre cuatro paredes* (1969), de Helena Sassone, es decir, se trabajó con un texto publicado a los pocos meses de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez –quien gobernó el país entre 1908 y diciembre de 1935-, una novela publicada durante el perezjimenismo –período que, como se verá en el resto de la indagación se ubica entre 1948 y enero de 1958- y un libro de cuentos publicado en la primera década del período democrático –considerando como tal los años transcurridos entre 1958 y la actualidad-.

En las conclusiones de este trabajo surgieron varios elementos interesantes que singularizaban la escritura de Giménez y llamaban a pensarla en diálogo con otras autoras de su generación. Por ejemplo, *Anastasia* era la única obra donde un sujeto femenino se veía obligado a asesinar una parte de sí mismo que la hubiera convertido en una persona “venezolanamente buena”. Del mismo modo, la escritura de Giménez se revelaba como un territorio profundamente inseguro, donde se dejaba en evidencia la arbitrariedad del discurso histórico y el valor de cambio que signaba las identidades. A partir de ello, en estas páginas se topicalizaba el uso de la Historia y la memoria como estrategia para quebrar estas mismas nociones. En *Anastasia*, el espacio, los lugares de heroísmo y villanía, la noción de verdad, los roles genéricos y el pasado en todas sus formas discursivas se constituían como una esencialidad incuestionable; no obstante, el reconocimiento de otra voz, desencadenaba un proceso de autorrevisión de todas las nociones mencionadas.

Al cerrar esta investigación sobrevinieron entonces la necesidad de pensar el proceso de “hacerse sujeto” manifiesto en otros discursos y la idea de poner a dialogar las identidades narrativas que subyacían a otras escrituras de mujer producidas en el mismo espacio-tiempo. Se inició entonces la escritura de *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936- 1948)* donde se revisaron en paralelo la construcción mediática de la mujer venezolana, la escritura de ficción de Blanca Rosa López y Narcisa Bruzual, la definición jurídica que se hacía de la mujer ciudadana en Venezuela y los discursos performativos –como las telenovelas o

los concursos de belleza- dirigidos a producir un sujeto femenino particular y acorde con el proyecto de país que estuviera en boga.

Al cerrar este proceso fue importante descubrir que si bien la ciudadanía femenina ya constituía una categoría innegable dentro del imaginario nacional, las intelectuales venezolanas -para la década de los cincuenta- se descubrieron siendo sujetos del discurso desarraigados, pues el origen militar de la nación –todavía canonizado dentro de la historia nacional- les negaba la pertenencia a un pasado y a una genealogía.

Emergió entonces otra constante más que estaba asociada a la construcción de alianzas en el pasado, en la búsqueda de referentes identitarios. Esta angustia por el origen se reflejaba en diversas obras venezolanas publicadas entre 1948 y 1958. Textos como *Amargo el fondo* (1957), de Gloria Stolk; *La vara mágica* (1948), de Ida Gramcko; *El corcel de las crines albas* (1950), de Lucila Palacios; o *Varias locas y yo* (1955), de Isabel Leyzeaga, permiten ver cómo la situación de la mujer letrada, las representaciones del poder y las formas de recuperar, imaginar y escribir el pasado constituían una suerte de recurrencia cuya finalidad principal era inscribirse en una genealogía desde donde enunciar.

Ante ello nació la pregunta ¿Qué ocurría en Venezuela entre 1948 y 1958?, ¿qué movimiento social y cultural motivaba estas reflexiones en los sujetos femeninos?, ¿por qué resultaba indispensable para el perezjimenismo proponer una reescritura del pasado y para los ciudadanos venezolanos posicionarse frente a la misma?, ¿por qué el acelerado ingreso de la mujer venezolana a la condición de ciudadanía iniciado en 1936, adquirió nuevos matices y nuevas demandas discursivas a partir de 1948?

Para formular y contextualizar la investigación que propondrá algunas respuestas a estas preguntas, será necesario partir de un aparato teórico-metodológico multidisciplinar y, desde ahí, revisar el trasfondo ideológico del mandato de Marcos Pérez Jiménez, su búsqueda cultural e imaginaria. Luego, se formulará una aproximación a cuatro ficciones de archivo: *La mujer del caudillo* (1952), de Nery Russo, *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez, *Bruja del Ávila* (1957), de Alecia Marciano y *Memorias disparatadas* (1959), de Cristina Ferrero de Tinoco para, de ese

modo, revisar la tríada subjetividad femenina- pasado- identidad en la Venezuela de los años cincuenta y dibujar los límites de la “contramemoria” como categoría de análisis.

II. MARCO METODOLÓGICO, HISTÓRICO Y TEÓRICO:

1. Marco metodológico: género, literatura y culturalismo.

La creación literaria, en su confrontación con el poder, resulta así de la articulación artística de un presente, pero también de la evocación crítica del pasado, cuyas huellas obligan a considerar el futuro. La literatura, en ese caso, emana de la memoria que rescata y de la escritura que recupera, y revive lo que es, lo que fue y lo que será. Esa literatura se enfrenta al poder y combate el olvido no desde la neutralidad, sino desde el compromiso que surge de las experiencias vividas, de los deseos, de las creencias y de las ensoñaciones.

(Manuel Maldonado Alemán, *Literatura y poder*)

Esta definición establecida por Manuel Maldonado Alemán en el prólogo a la compilación *Literatura y poder* (2005), indica un punto de inflexión indispensable para comprender la escritura literaria como un elemento constitutivo de la comunicación humana. Según lo afirmado en este texto, la literatura sería un modo de comunicación que, como tal, se encargará de producir y (re)producir identidades sociales cuya construcción necesariamente implica una lectura de las estructuras de poder. Entonces, al hablar de literatura, se estaría refiriendo una puesta en escena de diversas posiciones subjetivas, entre las que destacan la del autor(a) como sujeto del enunciado y la de los interactuantes, leídos o contruidos desde la mirada de la individualidad que habla.

Esta peculiaridad se complejiza cuando el objeto de estudio comprende escrituras marginales, expresiones formuladas por sujetos excéntricos que – pese a sus posibilidades de usufructuar el registro literario - no han conseguido penetrar del todo el campo intelectual. Por ello, para poder aproximarse a las obras de Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo, se hace necesario trascender la especificidad de lo literario y comprender sus narrativas como formas de comunicación, en relación permanente con el funcionamiento cultural y mediático de la Venezuela de la década de los cincuenta.

El postulado en cuestión introduce dos interrogantes capitales: con qué herramientas pensar la escritura literaria en tanto manifestación social y cómo leer a las autoras de estas obras en su condición de sujetos enunciadore. En principio, resulta

imperioso rastrear la inscripción de *La mujer del caudillo*, *Memorias de una loca*, *Bruja del Ávila* y *Memorias disparatadas* dentro del mapa discursivo venezolano, observar con qué otros discursos dialogan estas escrituras y qué subjetividades subyacen a esta interacción; revisar, además, el funcionamiento tanto de los medios de comunicación nacional como de las representaciones históricas generadas al interior de la Academia que se vinculan con la narrativa de mujer de los años cincuenta. Eso permitirá analizar estas obras como un territorio híbrido donde las autoras negocian su propia identidad y la identidad de los sujetos que construyen, con los registros de la alta cultura y con las representaciones del discurso popular.

A partir de esta propuesta, es posible afirmar que los Estudios Culturales² constituyen la plataforma ideal para responder a las interrogantes planteadas y leer desde una perspectiva multidisciplinar las manifestaciones subjetivas contenidas en las ficciones de archivo aquí abordadas. O, lo que es lo mismo, los Estudios Culturales ayudarán a leer esas aristas visibles en diversos espacios del corpus aquí abordado, que van desde la elección misma de la materia a relatar hasta la ubicación de la voz enunciativa.

Es pertinente recordar que los Estudios Culturales nacieron de la aplicación de algunos métodos propios de la crítica textual, la lingüística y la antropología para comprender ciertas prácticas culturales no canonizadas. La novedad de la propuesta provocó que desde sus planteamientos iniciales, formulados hacia 1964, Richard Hoggart –creador del título Cultural Studies– se viera en la necesidad de legitimar ante los ojos de la Academia la elección de objetos de estudios marginales y, al menos en apariencia, poco interesantes para la comprensión del funcionamiento social. En otras

² El origen de esta perspectiva académica es casi consensual, Isabel González Díaz (2009) lo resume como: “[la disciplina conocida como] ‘Estudios Culturales’ debe su nombre al *Centre for Contemporary Cultural Studies*, que fue fundado por Richard Hoggart en la universidad británica de Birmingham en el año 1964. Aunque desde el año 1958, con la publicación de los libros de Raymond Williams, *Culture and Society*, y Richard Hoggart, *The Uses of the literacy* ya se puede hablar de los comienzos del tipo de estudio (...) los Estudios Culturales pueden ser definidos como una disciplina Interdisciplinar, también se puede decir que tiene un carácter “activa y agresivamente anti disciplinar” (González Díaz, 2009: 419). Como se verá a lo largo de este capítulo, eso ha generado una nutritiva superposición de métodos y teorías.

palabras, aunque el objeto de estudio variaba, siempre hubo una proximidad teórica entre el Análisis del discurso y los Estudios Culturales.

Entonces será factible comprender cualquier escritura –incluyendo las cuatro obras que componen el corpus de esta investigación– como “discursos”, en toda la amplitud del término. Se puede leer *La mujer del caudillo*, *Memorias de una loca*, *Bruja del Ávila* y *Memorias disparatadas* como la producción social y cultural de un conjunto de ideas, postulados y representaciones que develan estructuras y operaciones de poder. El campo de análisis fundamental para revisar estas narraciones radicará en las relaciones históricas y sociales recreadas al interior de las ficciones y en aquellas que nacen a partir de su publicación.

Ahora bien, para el emplear el Análisis del discurso como plataforma de investigación, es necesario recordar que al interior de esta perspectiva de estudio, se han desarrollado una serie de tradiciones teórico-metodológicas que, desde sus cimientos, se han encargado de proponer nuevas orientaciones. Así pues, bajo este rótulo se encuentran disciplinas altamente tradicionales como la Sociolingüística, algunas en permanente proceso de revisión, como la Semiótica o la Etnografía de la comunicación, y otras de corte más rupturista como la Psicología discursiva y el llamado Análisis crítico del discurso, que se desarrollará más ampliamente en este apartado. Podría, incluso, afirmarse que así como los estudios lingüísticos y literarios se han convertido en herramientas necesarias para leer los procesos sociales, esta misma penetración se ha dado en dirección contraria.

La columna vertebral de esta alianza está en la configuración del objeto de estudio. Si se entiende toda manifestación discursiva como un elemento más de las estructuras sociales, cualquier derivación del Análisis del discurso permitirá rastrear la posición del sujeto de la enunciación ante el fenómeno que enuncia y, sobre todo, su vínculo con el poder. Por eso, el Análisis del discurso no admite el uso de técnicas preestablecidas, pues todo método cerrado resulta insuficiente para comprender una subjetividad.

En este sentido, existen algunas propuestas que, según la naturaleza del corpus estudiado, pudieran funcionar como herramientas de lectura para las ficciones de archivo. Por ejemplo, el llamado “Análisis de contenido” que, en principio, funcionó

como una revisión de estereotipos pero que, posteriormente, se centró en comprender los “actos comunicativos” para aproximarse a las condiciones de producción de un mensaje, aportó nociones como “texto” y “contexto”, cuya funcionalidad en el examen de la comunicación es innegable. Del mismo modo, el Análisis de contenido delinea técnicas interpretativas que aclaran algunas condiciones de intersubjetividad muy importantes en la comprensión de la literatura como documento.

A pesar de ello, existen dos rasgos fundamentales que distancian esta tendencia de la propuesta central de la presente investigación. Por una parte, está la imposibilidad de “inferir” y demostrar una hipótesis en la lectura del texto y, por la otra, una enorme dificultad para universalizar la conclusión del trabajo. El primero de los obstáculos se debe a que tanto las autoras como las obras que componen el corpus de la investigación han sido poco o nada estudiadas, de ahí que la hipótesis de trabajo sólo se haya podido derivar del proceso empírico de lectura. De ahí también se desprende la inconveniencia de extrapolar los resultados de trabajo a otras escrituras.

A esto se suma que el Análisis de contenido obvia la injerencia de la ideología en el proceso de comunicación y, en un trabajo como el presente, esta variable juega un papel fundamental. En este sentido, quizás sea importante considerar algunos aportes de la “Topología del discurso”. Si, como propone Juan Sánchez González (1989-1990):

Las premisas de las que parte nuestro método [la topología del discurso] son las siguientes. En primer lugar, entiende por ideología cualquier organización conceptual de unas ideas, de un pensamiento. Nos interesa la ideología en su dimensión discursiva, el discurso como manifestación unidimensional de la ideología por medio del lenguaje natural. Por último, partimos también de la idea de que todo pensamiento se sustenta en la oposición y complementariedad de conceptos.

El método que presentamos permite la formulación de una ideología como una estructura de conceptos, y la traducción de cualquier expresión en lenguaje natural a lenguaje formalizado. Es posible pasar, pues, de la unidimensionalidad del discurso a la multidimensionalidad de la estructura ideológica (Sánchez González, 1989- 1992)

La Topología del discurso bien pudiera constituir una vía para aproximarse a las formulaciones ideológicas que llevan a cabo las cuatro autoras estudiadas en la sus narraciones. Es decir, si –como se defiende en esta corriente del Análisis del discurso- la propuesta de relaciones de coalición y antagonismo fungen como aparato enunciator de la ideología, todo escritura narrativa estaría exponiendo el conjunto de ideas característico de las autoras como individualidad, de su entorno social e, incluso, de un colectivo importante de intelectuales venezolanas.

Ahora bien, para abordar el problema de la ideología también es pertinente considerar los aportes de la Sociología de la literatura y de su derivación denominada Sociocrítica. Aunque, sin duda, muchos de los postulados de estas corrientes resultarían insuficientes para pesar el corpus de esta investigación, hay algunas consideraciones que se desempeñarán como plataforma. Por ejemplo, en su libro *El método formal en los estudios literarios* (1994), Mijail Bajtin, antes de definir el fin último de la crítica o de los estudios literarios, se dedica a replantear las definiciones de texto, sujeto literario y discurso, para así contestar a algunas propuestas críticas que defendían la autonomía de la narrativa de ficción. En cuanto al texto literario en sí, Bajtin comienza por pautar que se trata de un producto de la creatividad ideológica, por tanto, busca (re)presentar la realidad. Afirmar entonces que:

Cada producto ideológico, y cuanto éste contiene de “idealmente significativo”, no se encuentra en el alma, ni en el mundo interior o el mundo abstracto de las ideas y de los sentidos puros, sino que se plasma en el material ideológico objetivamente accesible: en la palabra, en el sonido, en el gesto, en la combinación de volúmenes, líneas, colores, cuerpos vivientes, etc. Todo producto ideológico (ideograma) es parte de la realidad social y material (Bajtin, 1994: 48)

Se podría deducir, entonces, que la (re)presentación tiene carácter performativo, pues al tiempo que simboliza, genera modos de comportamiento y conceptos tangibles inscritos, a su vez, en un determinado marco ideológico. De ahí que en lugar de leer la escritura de ficción como una construcción lingüística basada en el entorno, se sugiera

pensarla como un proceso de interacción en cuyo seno se forjan toda una gama de “ideologemas”. La literatura sería —y no sólo “contendría”— una red de relaciones temporales, espaciales y semánticas que cambian a partir de la mirada del autor, y conforman una realidad estética.

En ese mismo texto, Bajtin añade otro factor cardinal para desarrollar un método que comprenda el vínculo ideología- comunicación y es que el *autor*, en tanto sujeto del enunciado, está inhabilitado para leerse a sí mismo como otro. De ahí que su proceso de autoescritura no derive de la autorrepresentación, sino del deseo de autoproducción enmarcado en una estructura ideológica deducible a partir del proceso crítico de lectura. Agrega que:

El héroe, el autor- contemplador; éstos son los momentos vivos, los participantes del acontecer de la obra, y sólo ellos pueden ser responsables, contribuyéndole al acontecer una unidad e iniciándolo en el acontecimiento único y unitario del ser. Hemos definido lo suficiente al héroe y a su forma: su otredad valorativa, su cuerpo, su alma, su integridad
(Bajtin, 1992: 166)

Así pues, la autoescritura además de tener un alto contenido político, contaría también con un sustrato ético, dado que las autoras serían responsables de construir una postura emocional y volitiva, al tiempo que cargarían con el peso de la actitud que esta posición pudiera generar. La tesis de Bajtin parte, evidentemente, de uno de los presupuestos de los formalistas para quienes los componentes ideológicos que conforman el tejido verbal son de una naturaleza distinta a la palabra misma, es decir, el procedimiento y la técnica con que se organiza el texto se relacionan mediante el principio constructivo con los diferentes discursos ideológicos que forman la base de la creación estética.

Luego, en sus escritos posteriores cuando Bajtin se encarga de ampliar sus consideraciones en torno a los géneros literarios y las novelas en especial, propone tres ejes esenciales: la polifonía que se produce como integración y contraposición de las distintas voces y distintas representaciones; el replanteamiento de las dimensiones

espacial y temporal del relato; y la construcción permanente del discurso. En *Estética de la creación verbal* (1992), asevera:

Ya hemos hablado bastante acerca de que cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto (reacción a la reacción); en este sentido, el autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos (Bajtin, 1992: 13)

Este postulado da pie para leer la subjetividad de la autora a partir de su escritura narrativa, en principio porque la dialogía que –según Bajtin– define el género novelesco, obedece al carácter plural del sujeto creador. A esto incorpora otra premisa: todo proceso de enunciación lleva consigo la aceptación del otro, pues ¿cómo si no se estaría llevando a cabo la lectura ideológica? La escritura supone un nexo del sujeto enunciator con el sujeto nombrado que, muchas veces, constituye una respuesta a una interpelación previa.

A este respecto, resulta esclarecedora la lectura que hace Julia Kristeva acerca del pensamiento de Bajtin. En su libro *El texto de la novela* (Kristeva, 1981) esta autora parte de la inserción de la teoría bajtiniana dentro del marxismo estructuralista. Sugiere entonces la existencia de dos ejes para el análisis de esta teoría: la semiologización del mundo social, y la propuesta de la intertextualidad como esencia de la producción literaria. Kristeva comienza por redefinir toda la terminología establecida por Bajtin. El término “producción”, por ejemplo, desde la perspectiva de Kristeva equivale a construcción de significado, en tanto que la producción económica es estructurada previamente en términos lingüísticos.

Por eso, según la autora sería posible comprender que para Bajtin, dentro del mundo literario no existe una instancia material sino sólo aquello que los discursos reflejan. Esto pone entredicho la categoría de “ideologema”, que para Kristeva:

es aquella función intertextual que puede leerse “materializada” a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole

sus coordenadas históricas y sociales. No se trata de un proceso explicativo- interpretativo posterior al análisis, que “explicaría” como producto “ideológico” aquello que primero ha sido “conocido” como producto “lingüístico” (Kristeva, 1981: 15 y16)

Propone entonces que el ideologema le proporciona unidad y homogeneidad al texto, en tanto que convierte los distintos enunciados en tejidos y los relaciona para llenarlos de coherencia; sin embargo, desde la perspectiva de Kristeva, un enunciado novelesco no sería como para Bajtin una unidad mínima de significado, sino una operación basada en un proceso argumentativo. Es decir, en apariencia involucraría procesos de racionalización y discursivización de la experiencia.

A pesar de lo valioso de este aporte, los postulados de Kristeva pueden resultar insuficientes para esta investigación, dado que según propone, al tener lugar el texto, el sujeto desaparece, en consecuencia, la base del estudio novelesco no será la intersubjetividad, sino la intertextualidad. Hay que añadir que para Kristeva no sólo se puede hablar de intertextos ideológicos, tal y como señala Bajtin, sino que también existen intertextos lingüísticos. Surgen entonces nuevas interrogantes: ¿hay una línea separadora entre la palabra y la ideología?, ¿es posible la enunciación sin sujeto?

Una respuesta aprovechable a estos planteamientos está en la derivación de la Sociología de la literatura llamada Sociocrítica. Al respecto, cabe recordar cuando Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en su texto *Literatura/ sociedad* (1993) enumeran los tres problemas fundamentales de esta tendencia: la ilusión referencial, la ilusión de texto homogéneo y la ilusión de sujeto. La escritura, según proponen, no sólo producen ficciones, sino también efectos de ficciones, que en realidad son estetizaciones del discurso ideológico dominante. Añaden que desde la sociocrítica:

El texto exhibe las huellas de su “eficacia conflictiva”, porque las contradicciones que reproduce no pueden resolverse en su espacio. La ideología desplaza, reprime, explica falsamente las condiciones materiales de la sociedad. Por eso el discurso literario, en tanto discurso ideológico, tendría, como el inconsciente, su verdad en lo que no dice, en lo que puede leerse en el revés de un texto, cuyo envés, por definición, proporciona pistas falsas

que es preciso “interpretar” para descubrir lo que se oculta (Altamirano y Sarlo, 1993: 52 y 53).

En consecuencia, no se podría hablar de un proceso de representación sino de represión de lo no representado. Desde la perspectiva sociocrítica, resultaría indispensable interrogar al texto acerca de sus silencios, de lo que no se muestra dentro del proceso de falsa ficcionalización, para así comprender qué es lo que se ha pretendido esconder con la estetización de ése y no otro elemento de la realidad, para desvelar qué se quiere cubrir con el discurso construido.

Otro aporte interesante de esta corriente sería la imposibilidad de establecer unidades de género. A partir de las concepciones de Raymond Williams, la sociocrítica sugiere que dentro de cualquier tejido cultural, bien sea un texto literario o cualquier otra construcción discursiva, se encontrarán tres tipos de elementos entremezclados indiscriminadamente: los elementos residuales, los emergentes y los dominantes. Los elementos residuales son antiguos aunque siguen siendo asumidos por la sociedad como características del presente. Los elementos emergentes de alguna manera anticipan lo que será el orden posterior y, por ello, también entran en conflicto con los elementos dominantes, pero al ser en cierta medida una consecuencia de éstos, su coexistencia se hace mucho más sencilla. Para Altamirano y Sarlo los elementos residuales y los emergentes pueden establecer alianzas.

Sin duda estas propuestas esbozadas por la Sociología de la literatura, la Sociocrítica y la Topología del discurso podrían erigirse como herramientas muy útiles para comprender los documentos aquí estudiados. A pesar de ello, hay un punto de quiebre digno de revisión entre estas tendencias y los Estudios culturales: mientras que para la Topología del discurso y en gran medida la Sociocrítica, el pensamiento político se puede medir, sin un gran margen de error, a partir de la significación que adquiere un concepto al relacionarse con todos los que maneja un mismo sujeto de la enunciación, para los Estudios Culturales toda expresión discursiva es intersubjetiva y sólo adquirirá sentido si es analizada a partir de sus vínculos con las otras manifestaciones verbales y no verbales que la circundan.

Es decir, mientras que para la Topología del discurso basta con el análisis de los significantes emitidos por una individualidad para comprender el significado político de la enunciación, para los Estudios Culturales es imprescindible el rastreo de los textos previos, simultáneos y posteriores que conforman el tejido lingüístico. En este sentido, el Análisis crítico del discurso quizás constituya un territorio metodológico más idóneo para inscribir la presente investigación. En la conferencia titulada *Discurso y dominación* (2004), de Teun A. Van Dijk establece:

El Análisis Crítico del Discurso está relacionado con el poder y el abuso de poder y cómo estos son producidos y reproducidos por el texto y el habla. El Análisis Crítico del Discurso se enfoca en los grupos e instituciones dominantes y en la forma en la que éstos crean y mantienen la desigualdad social por medio de la comunicación y el uso de la lengua. El ACD también centra su atención en la forma en la que los grupos dominados se resisten y oponen discursivamente a dicha dominación. El ACD no es un tipo de método ya establecido de análisis del discurso; se trata más bien, de una perspectiva o actitud crítica enfocada hacia problemas sociales importantes. El ACD podría hacer uso de cualquier teoría o método de Lingüística, análisis del discurso y las ciencias sociales en la medida en que contribuyan a un análisis crítico (Van Dijk, 2004: 8)

Se trataría pues de una propuesta que si bien no reduce la lectura a un método rígido, sí evidencia la existencia de aparatos teóricos y tendencias de análisis dónde obtener categorías y procedimientos de investigación. Van Dijk sugiere, por ejemplo, el uso de nociones propias de la lingüística, la semiótica o la antropología como herramientas útiles para leer la cultura. Del mismo modo, instituye problemas de investigación concretos que funcionan como columna vertebral para el desarrollo de varias áreas o dimensiones de análisis.

Por ejemplo, si se centra el problema de esta investigación en las relaciones de poder, emergen como puntos de reflexión inmediatos la identificación de tópicos o contenidos, la preocupación en torno a las estrategias discursivas usadas tanto en la elaboración del corpus como en su proceso de recepción y/o la puesta bajo sospecha de los mecanismos de narración o reconstrucción del pasado contenidos –de forma

más o menos explícita según sea el caso- en las obras aquí estudiadas. A partir de ahí será necesario revisar el proceso de escritura de las obras, la lectura por parte de la crítica y su vínculo con otras formas de estructurar la memoria nacional.

Ciertamente, el Análisis Crítico del discurso no permitiría establecer con claridad cómo proceder durante la investigación; sin embargo, estaría proporcionando pistas claras para la problematización del corpus. Ahora bien, así como el carácter anti-disciplinario emparenta el Análisis Crítico del discurso con los Estudios Culturales, los problemas de investigación antes señalados acercarían este campo de investigación a los Estudios de género.

Vale la pena recordar que los estudios de mujeres no estuvieron entre los primeros problemas abordados desde la perspectiva culturalista. A pesar de ello, la problematización del discurso femenino y sus aproximaciones desde distintas teorías se dieron en paralelo con el nacimiento de los Estudios Culturales. Según propone Elaine Showalter, en “La crítica feminista en el desierto” (1999), la historia del pensamiento feminista contiene, cuando menos, tres corrientes de estudios: una que parte del feminismo como práctica política y, con esa fundamentación, desencadena un discurso ideológico. Otra basada en el discurso crítico- feminista, que se propone como finalidad última la sistematización de estas reflexiones teóricas. Y la tercera que analiza la producción discursiva de las mujeres en diferentes registros, por tanto, se encuentra más cercana al funcionamiento de los Estudios Culturales.

A esta tercera vía, Showalter la denomina “ginocrítica” y como aporte interesante destaca la posibilidad de leer cualquier manifestación discursiva como autorreflexiva. La investigadora expone, puntualmente, que la ginocrítica busca sentar los lineamientos que singularizarían a la mujer frente al referente masculino, heterosexual y occidental. Del mismo modo, apunta que la ginocrítica se desprende del revisionismo del feminismo crítico y apuesta por la contextualización de expresiones específicas.

Por su parte Toril Moi, en el libro *Teoría literaria feminista* (1995) deja en evidencia otros vínculos sobresalientes entre los Estudios de Género y los Estudios Culturales, sobre todo cuando se dedica a analizar por separado las corrientes feministas de origen francés y la anglosajona. Moi expresa que la tendencia

angloamericana consideraba que la crítica literaria estaba fundamentada en la racionalidad cartesiana, empleada con frecuencia para excluir a la mujer del espacio público, por ello, hubo –al menos en un comienzo– cierta resistencia entre las feministas inglesas y estadounidenses a plegarse a esta práctica.

A pesar de ello, al interior de los estudios de género de origen anglosajón se fue desarrollando una mirada interdisciplinar que rescataba el momento de producción de los textos. Algunas estudiosas como Annette Kolodny o la misma Elaine Showalter se abocaron a esta práctica. Kolodny, particularmente, trató de estudiar el discurso femenino al margen de la plataforma donde hubiera sido plasmado, es decir, sin tener en cuenta si se trataba de una expresión oral o escrita, ni si había pretensiones estéticas o literarias en su origen. Para esta autora, la neutralidad intelectual no existía, por ello, se encargaba de insertar permanentemente la subjetividad como objeto de estudio. Kolodny expuso su rechazo hacia la formulación de tipos o categorías universales para comprender la escritura y, al igual que los representantes de la corriente culturalista, apostó por la singularidad de cada objeto.

A esto hay que sumar que aunque existieran desde sus orígenes grandes diferencias entre los presupuestos básicos de la teoría angloamericana y la crítica feminista francesa, esta otra tendencia también mostraba –y todavía, de hecho, muestra– puntos de contacto con los Estudios Culturales. En principio, vale la pena recordar que aunque las dos escuelas fundamentales del pensamiento feminista nacieron como derivaciones del marxismo, la escuela anglosajona siempre pensó los problemas de género como nudos sociales, mientras que el feminismo francés tomó el psicoanálisis –y, por tanto, una visión más individualizada de las representaciones– como parte importante de su soporte teórico. Al respecto establece Toril Moi:

Aunque la teoría feminista francesa estaba ya en auge en 1974, ha tardado bastante en llegar a otras mujeres de fuera de Francia. Una de las razones de la influencia relativamente escasa de la teoría francesa sobre las críticas angloamericanas es el “pesado” carácter intelectual del primero. Imbuidas como están en la filosofía europea (especialmente Marx, Nietzsche y Heidegger), la deconstrucción derrideana y el psicoanálisis lacaniano, las teóricas feministas parecen asumir que su público es tan

parisino como ellas (...) el hecho de que hagan tan pocas concesiones pedagógicas al lector que no se sitúe en las coordenadas intelectuales “correctas” da a sus obras un carácter excesivamente elitista (Moi, 1995: 106)

A propósito de esta fascinación de la crítica feminista francesa por el estudio de la filosofía y la teoría, sus representantes no mostraron un interés masivo por los estudios literarios. Las autoras que se dedicaron a este campo fueron muy pocas, entre quienes se encontraban Claudine Hermann y Anne Marie Dardigna, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Según Moi, los postulados principales de cada una de estas autoras – al menos en un primer acercamiento- son muy diferentes entre sí y, de alguna manera, con el paso de los años se han erigido como los pilares de las subtendencias analíticas que presenta la escuela francesa.

Una de estas ramificaciones está representada por Helène Cixous –quien se apropia estratégicamente las propuestas de la deconstrucción derrideana-, Luce Irigaray –quien consigue interpelar las bases del psicoanálisis lacaniano- y Julia Kristeva –con un perfil más culturalista-. Todas ellas incluyen en sus postulados algunas consideraciones sobre la literatura y el lenguaje, por tanto, se podría afirmar que todas vuelven –de manera más o menos directa- sobre los problemas de investigación fundamentales de los Estudios Culturales: el poder, la dominación y las estrategias de construcción de identidad. A propósito de la visión de Kristeva, sugiere Toril Moi:

La única forma de llegar a resultados interesantes con dichos textos es considerar la expresión completa (el texto completo) como objeto de estudio, lo que supone estudiar sus expresiones ideológicas, políticas y psicoanalíticas, y sus relaciones con la sociedad, la psique y otros textos. De hecho, Kristeva ha acuñado el término intertextualidad, para indicar cómo uno o más sistemas de signos se transponen a otros (Moi, 1995: 164).

A partir de aquí, Julia Kristeva establece la capacidad performativa del lenguaje y propone como fin último de los Estudios de género, la desestabilización del sistema lingüístico. Por ejemplo, basándose en el psicoanálisis, sugiere la vuelta a la etapa preedípica o, lo que es lo mismo, a la fase anterior a la adquisición de la lengua, la

separación de la madre y la construcción de la otredad. Sólo en el momento previo al ingreso al sistema lingüístico se puede hacer frente a las representaciones de la dicotomía masculino/femenino que, dada la precocidad con que es inducida en los seres humanos, tiende a naturalizarse en casi cualquier imaginario.

Del mismo modo, Kristeva apuesta por la individuación de los sujetos. Para esta autora, la singularidad es uno de los valores fundamentales para el desarrollo subjetivo y la negación de los universales –o, lo que es lo mismo, la resistencia a que exista una única manera de ser mujer o de ser hombre- favorecerá este proceso. En *El lenguaje, ese desconocido* (1999), establece concretamente:

no se le podría asignar su lugar a la lingüística, y menos aún hacer una ciencia de la significación, sin una teoría de la historia social en cuanto que interacción de varias praxis significantes. Entonces, se podrá apreciar en su justo valor aquel pensamiento según el cual todo dominio se organiza como un lenguaje; sólo entonces el lugar del lenguaje, así como el del sentido y del signo, podrá hallar unas coordenadas exactas. Y esto es justamente hacia lo que puede tender una semiótica entendida no como una simple extensión del modelo lingüístico a todo objeto que pudiera ser considerado como dotado de sentido, sino como una crítica del concepto mismo de la semiosis, en base a un estudio profundizado de las praxis históricas concretas.

El lenguaje en las ciencias y la ideología moderna tiene como efecto una sistematización general del dominio social (Kristeva, 1999: 336)

Sin duda, para Kristeva, todo proceso de enunciación –literario o no- es en sí mismo una operación del lenguaje, una apropiación de ese sistema de signos encargado de organizar la realidad. Al mismo tiempo, la elección de la comunicación verbal supone la inscripción del propio discurso en una red de relaciones textuales, intertextuales o metatextuales que aporta nuevos sentidos a cada enunciado.

Entonces, la capacidad significativa del lenguaje permitirá acceder a otras prácticas performativas de la cultura y, como consecuencia de ello, cualquier proceso de ejecución discursiva será entendido como un proceso de producción de identidades, intercambios sociales y formas de control. En otras palabras, la revisión del lenguaje es,

de muchas formas, una revisión del sujeto, de su estructura y de sus posibilidades de establecer redes.

Ahora bien, esta apertura de los Estudios de Género hacia los Estudios culturales que se puede apreciar en autoras como Julia Kristeva, también se produjo en dirección contraria. En 1978, se publicó la antología: *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination*, donde un conjunto de autoras exponía detalles acerca de la creación del Grupo de estudios feministas al interior del Centro de estudios culturales contemporáneos. Trece años más tarde, en 1991, Sarah Franklin, Celia Lury y Jackie Stacey, editaron *Of-Centre: Feminism and Cultural Studies*, donde se encargaban de establecer vínculos más claros entre los estudios de género y los Estudios culturales. Isabel González Díaz (2009), en “Mujeres que ‘interrumpen’ procesos: las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales” afirma que para estas autoras:

[los estudios de mujeres y los estudios culturales] *tienen en común su fuerte compromiso con la política fuera de la academia, con unas agendas políticas cercanas al movimiento feminista en el primer caso y a la política de izquierdas en el segundo. Añaden que la base interdisciplinar que también comparten ha retado de una forma importante las fronteras académicas y las estructuras de poder, centrándose en el análisis de las formas de poder y la opresión y en las políticas de producción del conocimiento tanto de la academia como de la sociedad.*

Además, también comparten el haber retado algunas de las convenciones existentes en la práctica académica (González Díaz, 2009: 432)

Podría hablarse entonces de un nexo peculiar que propuso desde sus inicios una vía de acceso al discurso y a los modos de representación de los sujetos femeninos, partiendo de una práctica transdisciplinar que ampliara, además, el objeto de investigación. Es importante destacar que ese intercambio provocó que la relación femenino-masculino no sólo fuera leída a partir de la categoría de “opresión” que, al menos en apariencia, había comenzado a mermar en América latina para la década de los setenta, sino que también abrió paso a la problematización de la subordinación femenina.

Ciertamente, este diálogo no hizo que los Estudios Culturales centraran su producción en problemas como la sexualidad o la violencia de género, aunque sí expandieron sus márgenes hasta arropar el análisis de la representación de/desde la mujer con un aparato teórico-crítico interdisciplinar, que manejara categorías flexibles y que se fundamentara en la contextualización del objeto. A este respecto, Isabel Clúa Ginés (2008) en “¿Tiene género la cultura?” recuerda que:

Tal y como lo plantea Genara Pulido (2003), los estudios culturales se caracterizan por:

- *Alejamiento de la visión inmanente de lo literario.*
- *Ampliación del objeto de estudio.*
- *Desmantelamiento de la división entre alta cultura y baja cultura.*
- *Cuestionamiento del canon.*
- *Concepción social e histórica de la cultura.*
- *Enfoque interdisciplinario.*
- *Carácter profundamente comprometido y político* (Clúa Ginés, 2008: 12)

Con lo cual, si se desea hacer estudios de género desde los Estudios Culturales, se requerirá un método que ponga a dialogar el contextualismo radical con la eventualización y que, de ese modo, acceda a un pluralismo metodológico más dilatado.

2. Contextualismo y eventualización:

Si se intenta encontrar un territorio de arraigo que concilie todas las herramientas enumeradas hasta ahora para facilitar la investigación, éste debería ser la politización del discurso. No es posible asumir la escritura literaria como un documento válido para la configuración de subjetividades si no hay un desprendimiento radical de ciertos modelos de análisis basados en una ideología sexual aparentemente neutra. La primera propuesta sería entonces buscar desde una posición subjetiva clara las identidades construidas en las ficciones de archivo abordadas. Como dice Lola Luna (1996) en *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*:

Mi heroína ideal seguía sin querer bordar banderas ni camisas para los héroes y negaba el destino de víctima propiciatoria ritual instauradora o renovadora del pacto con los dioses de la historia. Debía haber otros modos de ser, otros modelos e imágenes con los que narrar el mundo, pensaba. Quizás desde entonces, veo las imágenes de la mujer como signos, como artificios de engañosa apariencia, imaginados o creados. Probablemente también desde entonces interpreto con resistencia del signo mujer en aquellas artes o sistemas de signos cuyo principio es la mimesis, sistemas de modelización secundaria — como la literatura y la pintura— que utilizan signos referenciales o icónicos para narrar y mostrar el mundo, signos que son, a su vez, el resultado de un modo de ver el mundo (Luna, 1996: 18)

Aquí se habla de una lectura crítica que permita la comprensión de una postura política e ideológica determinada y su dislocación a partir del diálogo con otros documentos. Esto incitaría a revisar los valores éticos y estéticos empleados por la crítica literaria al momento de recibir las obras del corpus, así como las vetas ideológicas que han desembocado en la estructuración de un canon nacional y continental. A partir de ello, la demanda de los Estudios Culturales en torno a la rigurosidad analítica y a su exposición por medio de un proceso argumentativo, resultaría muy conveniente para esta indagación.

A esto hay que añadir que es muy difícil comprender las escrituras de la contramemoria desde la pura especulación intelectual. Los textos aquí abordados son manifestaciones obviadas por la sistematización literaria venezolana y, por tanto, imposibles de inscribir en un movimiento cultural canonizado. Se hace indispensable, entonces, el análisis empírico de la escritura acompañado de un arqueo bibliohemerográfico que aporte los datos necesarios para entender el proceso de producción de estas obras. Leer la especificidad de las obras de Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo requiere, por el contrario, de la articulación de una gama de aproximaciones epistemológicas que, buena parte de las veces, han nacido como demandas de los conflictos de género, sociales y políticos propuestos al interior de las ficciones.

Del mismo modo, la complejidad del objeto abordado, que abarca los problemas asociados a la memoria y la institución de una única verdad histórica en la sociedad, la posibilidad de construir identidades propias y ajenas por parte de la mujer intelectual y, sobre todo, la utilización del pasado a partir de un colectivo no canonizado para desarrollar nuevas genealogías de voces nacionales, obliga a pensar estas ficciones más allá del mero texto. Los Estudios Culturales, por su propia naturaleza, trascienden el análisis aislado de cualquier objeto y, al abrir paso a las reflexiones sobre el poder y la dominación, permiten la iluminación de lecturas alternativas de un mismo período de tiempo.

El llamado “contextualismo” de los Estudios Culturales resultará indispensable para alcanzar estos fines. En su artículo “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad” (2009), Lawrence Grossberg establece un buen camino para comprender las relaciones discursivas y metadiscursivas que componen el entorno:

Este contextualismo radical está encarnado en el concepto de articulación. La articulación nombra tanto los procesos básicos de la producción de la realidad, de la producción de contextos y del poder (i.e., determinación o efectividad), como la práctica analítica de los estudios culturales. Es la práctica transformativa o el trabajo de hacer, deshacer y rehacer

relaciones y contextos, de establecer nuevas relaciones a partir de viejas relaciones o de no relaciones, de trazar líneas y mapear conexiones (Grossberg, 2009: 29)

En otras palabras, la práctica de los Estudios Culturales invita a pensar cada problema –por su naturaleza eminentemente política- como un hecho radicado en un contexto específico. Todo ejercicio de configuración identitaria, de exclusión, de superposición de voces o de dominación goza de una especificidad contextual que, a la vez, ayuda a explicar los ejercicios de poder que se enfrentan en la cotidianidad. Así pues, la lectura de las ficciones de la contramemoria bien pudiera funcionar como un punto de partida para revisar la institución histórica venezolana, más allá de las particularidades que rodean estas escrituras. Tal y como propone Lola Luna (1996):

Dotar de sentido a los documentos del pasado y del presente es tarea del discurso histórico y por tanto también de la Historia Literaria. Pero mientras el discurso historiográfico se renueva y se actualiza al cuestionarse el sujeto histórico de las mujeres, la historiografía literaria parece más impenetrable a la renovación epistemológica (...) [la Historia de las mujeres] supone el reconocimiento del “género” como elemento constitutivo de las relaciones entre los sexos y como categoría heurística que desvela constantes históricas de dominación (Luna, 1996: 19)

A partir de la especificidad de los documentos estudiados, la lectura contextual debería permitir no sólo el descubrimiento de un diálogo con formas represivas de representación de género, sino también la detección de algunas propuestas discursivas que rompen o, cuando menos, ponen en tela de juicio algunos símbolos en torno a la intelectual venezolana que, en un primer momento, parecieran asimilados como propios por parte de las autoras. Entre las propuestas de lectura estará entonces la comprensión de las autoras como sujeto de la escritura y también como sujetos lectores e interpretantes de signos y símbolos sociales.

Ahora bien, esta especificidad implica también al aparato teórico. Así como el objeto de estudio elegido, la teoría desde la cual se comprenderá su funcionamiento debe estar contextualmente delimitada. Dentro de este estudio no es posible aplicar

teorías preconcebidas sin —como se verá en el marco teórico— proponer una arqueología del término y tratar de pensar nuevas nociones. Aún más, la búsqueda política invita a trascender durante el análisis empírico, tanto la producción teórica como las teorías contextuales.

A este respecto, en su artículo *Stuart Hall sobre raza y racismo: estudios culturales y la práctica del contextualismo* (2006), Lawrence Grossberg propone —citando al fundador Stuart Hall— un método que parta de una referencia empírica concreta, postulada convencionalmente como objeto o producto cultural, y lea este elemento desde la tríada empirismo- epistemología- historia. Es decir, Grossberg sugiere emplear estratégicamente la teoría para poder pensar un objeto —que en el caso que nos ocupa está constituido por cuatro ficciones históricas— teniendo en cuenta sus vínculos con los sujetos y los discursos que lo producen, con los que se producen en su interior y, sobre todo, con los que se han producido anterior o posteriormente, pero que entran en diálogo con la propuesta.

En otras palabras, el método se basaría en la utilización de un marco teórico impuro y contaminado, susceptible de ser rearticulado y que permita comprender los contextos específicos de producción y recepción del discurso. Grossberg añade que:

La noción de contextualismo en los estudios culturales es la idea de la relacionalidad, es decir, el postulado que la relación precede —es más fundamental ontológicamente— los términos de la relación. Una práctica no es nada por sí sola. Es lo que es —por ejemplo, una práctica económica, y una práctica económica de una especie particular— sólo dentro de una serie de relaciones. Por ende, si se quiere, todos los eventos son contextos, hasta la formación social misma. Cualquier evento o contexto es una unidad articulada. En tal sentido, todos los eventos, todas las prácticas son condensaciones, unidades articuladas, realidades sobredeterminadas. El contextualismo, en los estudios culturales al menos, sostiene que sólo por el hecho de que algo sea una construcción histórica, efecto de una articulación, no significa que no sea real, que no tenga efectos reales, que no importe a la gente. Tales realidades discursivas no niegan la realidad de lo no discursivo, pero la existencia de tales realidades no discursivas no significa que las realidades discursivas

producidas históricamente puedan simplemente ser negadas o simplemente «deconstruidas»

(Grossberg, 2006: 49)

Habría pues que tener en cuenta la funcionalidad de la filosofía que, según Grossberg, debe servir para aproximarse a una práctica contextual determinada. Hay, además, otro aporte que ofrece la comprensión de este método: la injerencia del contexto en las estrategias de la política cultural, la forma, la teoría, la crítica e, inclusive, el estilo con que se pretende intervenir el objeto cultural elegido. Ciertamente, tanto Grossberg como Hall aclaran que las categorías susceptibles de ser universalizadas son indispensables; no obstante, el uso de estas nociones sólo está justificado si ayudan a comprender cada fenómeno social desde su especificidad.

En otras palabras, lo que aquí se llama con-texto no funciona como tal, dado que no es entendido como las circunstancias que rodean un elemento en especial, sino que constituye el objeto de estudio por excelencia. El contexto es el resultado de una serie de relaciones que sostienen el tejido social y, al hacerlo, generan nuevas articulaciones. A este respecto, resulta fundamental tener en cuenta que las articulaciones dependen de la coyuntura histórica donde se producen, por tanto, su extrapolación se convierte en una tarea difícil.

En su artículo “Cuestiones de método «eventualización» y problematización en Foucault” (2008), Eduardo Restrepo delinea dos herramientas idóneas para comprender cualquier manifestación discursiva. Siguiendo a Michel Foucault, establece que la “eventualización” propicia la generación de especificidades a partir de la arqueología y la genealogía, al tiempo que ayuda a deslastrarse de lo que denomina el presentismo histórico. Señala que:

Foucault propone la «eventualización» como estrategia que posibilita tomar distancia de lo que nos parece evidente, de la tendencia a subsumir el acontecimiento en horizontes de inteligibilidad o unidades predeterminadas:

Se trata de remover una falsa evidencia, de mostrar su precariedad, de hacer aparecer no su arbitrariedad, sino la compleja vinculación con unos procesos históricos múltiples y, en

muchos casos, recientes (Foucault, 1982:59). Foucault contrasta la «eventualización» como procedimiento de análisis con la labor de los historiadores (Restrepo, 2008: 115)

Se podría afirmar, incluso, que la propuesta concreta de Foucault, recapitulada por Restrepo, se asocia a la elección de un corpus constituido por discursos no canonizados ni registrados por la sistematización llevada a cabo por la Academia, los medios de comunicación social y la crítica literaria. Es decir, la eventualización estaría proponiendo el cuestionamiento de los movimientos culturales establecidos como tales por la historia y, sobre todo, de la homogeneidad ética, política y estética que se le ha atribuido a cada período del pasado establecido como tal.

Según Restrepo, poner bajo sospecha –o eventualizar- cualquier horizonte de historicidad permite singularizar los fenómenos ocurridos. A partir de ello, expone:

Mientras más cercano es el objeto de examen a nuestro propio horizonte de historicidad, más difícil resulta identificar los efectos y operaciones del presentismo histórico dada la sutileza de sus mediaciones. A una mayor distancia, la violencia epistémica del presentismo histórico tiende a hacerse más evidente y hasta intolerable incluso al más superficial de los análisis con una mínima actitud reflexiva sobre los términos que lo constituyen (Restrepo, 2008: 117)

Así pues, sin caer en la visión idealista de diseñar un trabajo donde el investigador renuncie a su historia, sí se propone la “eventualización” como una herramienta que exhorta a cuestionar permanentemente no sólo el contexto que está siendo estudiado, sino también el contexto desde el que se estudia un fenómeno particular. En la aproximación a las cuatro autoras leídas en esta indagación, esta herramienta resulta indispensable, dado que la historicidad aparece en varios niveles de lectura.

En primer lugar, las autoras recuperan episodios del pasado desde su presente, con lo cual, confrontan en su mismo proceso de escritura la pugna entre historicidad y eventualidad. De igual forma, ninguna de ellas ingresa del todo al canon literario nacional, con lo cual, ninguna se ubicaría dentro de la historiografía tradicional de la

literatura venezolana. Finalmente, la revisión de sus textos se está produciendo desde un espacio de escritura donde los problemas de género, el Análisis Crítico del Discurso y los Estudios Culturales han abierto espacios para el debate de formas de expresión excluidas del orden del discurso, de ahí que sea indispensable contrastar diversos momentos de recepción con el momento de producción.

A esto se suma la desestabilización de las constantes históricas, de los universales identitarios y de los conceptos totalizantes, en opinión de Restrepo, también ayudan a aminorar la violencia epistémica contenida en las indagaciones metafísicas. De este modo, el procedimiento propuesto sería la arqueología que, por definición, es contraria al método científico. La arqueología sugiere pensar las discursividades locales como tales y, al igual que ocurre con la propuesta contextualista, nunca busca respuestas unánimes.

¿Cómo entonces cercar la propuesta de investigación a partir de preguntas concretas? Según Restrepo, el asunto se centra en la “problematización”. Si se pretende partir de esta categoría, el análisis debe centrarse en aquellas prácticas sociales –como comportamientos, fenómenos o procesos- que rompen con las constantes antropológicas y no obedecen a variaciones cronológicas. De ahí que las preguntas a partir de cualquiera de estas prácticas partan de una subjetividad singular y no de un movimiento cultural pre-establecido:

las problematizaciones suponen la emergencia de ciertos objetos, de determinados problemas, en unos regímenes de «veridicción» y jurisdicción determinados. En su descripción de su labor como una historia crítica del pensamiento, Foucault argumenta que esta «[...] sería un análisis de las condiciones en las que se han formado o modificado ciertas relaciones entre sujeto y objeto, en la medida en que ellas constituyen un saber posible» (Foucault, [1984] 1999a:363). Antes que suponer el sujeto y el objeto, Foucault sugiere que estas relaciones deben explorarse desde el modo de subjetivación y el de objetivación. Para el modo de subjetivación: «La cuestión es determinar lo que debe ser el sujeto, a qué condición está sometido, qué estatuto debe tener; qué posición ha de ocupar en lo real o en lo imaginario, para llegar a ser sujeto legítimo de cualquier tipo de conocimiento» (Foucault, [1984] 1999a:364) (Restrepo, 2008: 130- 131)

Basándose en estas nociones es posible entonces establecer algunas premisas metodológicas que determinarán el curso de esta investigación. En primer lugar, se tratará de un trabajo inductivo, pues el corpus seleccionado –tras el proceso de problematización- proporcionará las categorías de análisis y las explicaciones posibles, que no se derivarán –o, al menos, no del todo- de nociones filosóficas anteriores a la exploración. Con ello, la primera operación que se llevará a cabo será la descripción, para luego pasar al análisis contextualista.

Para concluir estas dos fases, resulta indispensable leer las obras desde una perspectiva holística que deje clara la imposibilidad de comprenderlas fuera de sus territorios de producción y recepción. Como consecuencia directa de ello, no habrá una búsqueda de la verdad en torno al significado último de las escrituras y sus autoras, sino una propuesta de lectura sobre y a partir de la intelectual venezolana en el perezjimenismo, sus discursos, sus perfiles y sus nexos con otras representaciones de la intelectualidad femenina del continente.

Quizás el mayor esfuerzo investigativo en este caso esté en el rastreo de la singularidad de cada propuesta. Si se parte de la premisa de que todo acto de expresión literaria es, en sí mismo, un acto de comunicación y que, como tal, tiene la capacidad de generar una gama de subjetividades entre las que se encuentran la de la misma voz enunciativa, se entenderán estas obras como un posicionamiento individual frente al poder. Del diálogo de estas escrituras se derivarán entonces las posibilidades de lectura esbozadas en las conclusiones.

3. Marco histórico:

La primera aparición de Marcos Pérez Jiménez en la política nacional se llevó a cabo en el año 1945, cuando en su condición de Jefe de la primera sección del Estado Mayor, tomó parte del Golpe de Estado que derrocó al presidente Isaías Medina Angarita. Luego, en el año 1948 participó en el Golpe contra el gobierno de Rómulo Gallegos, primer presidente venezolano electo con el voto universal, directo y secreto.

Desde noviembre de 1948, en condición de Ministro de la Defensa, Marcos Pérez Jiménez conformó junto con Carlos Delgado Chalbaud y Luis Llovera Paez, la Junta Militar de Gobierno que dirigiría el país hasta 1952, fecha en la cual se convocó a elecciones de una Asamblea Constituyente. Así pues, con la anuencia de una Asamblea ilegalmente instaurada, Pérez Jiménez pasó a ocupar la presidencia de la República en el período 1953- 1958. De hecho, en 1957, este mismo cuerpo lo asciende a General de División y convoca a un plebiscito en el cual resulta reelecto hasta el año 1963; no obstante, el descontento popular y una nueva asonada militar lo hicieron huir del país en enero de 1958. A partir de ello, convencionalmente, se le llama perezjimenismo al período de la Historia de Venezuela transcurrido entre 1948 y 1958, fundamentado en la realización de lo que el epónimo de este período designó como “El Nuevo Ideal Nacional”.

En su artículo “La filosofía del régimen perezjimenista: el nuevo ideal nacional” (1999), Rafael Cartay define esta propuesta como:

la transformación del medio físico y el mejoramiento de las condiciones morales, intelectuales y materiales de los venezolanos, apoyado en el reordenamiento institucional del Estado y en el “planeamiento racional” de sus acciones (Martín Frechilla, 1994: 112)

En su discurso de clausura de la Semana de la Patria, pronunciado el 6 de julio de 1954, en la sede del Centro de Instrucción de las Fuerzas Armadas (Pérez Jiménez, 1954a), hablando entre militares, indicó que la filosofía política del régimen consistía en “encauzar la acción pública”, “orientar la actividad de la población” y “formar una conciencia nacional para la grandeza y desarrollo de la patria” (Cartay, 1999: 9-10)

Esta apropiación del pensamiento positivista resulta sumamente interesante, pues a lo largo de todo siglo XX, en Venezuela, los diversos proyectos políticos que habían regido la nación se fundamentaban en la secularización del Estado, la confianza

en la educación como transformación de hábitos sociales y la modernización del pensamiento. Aún más, dentro de los idearios de intelectuales decimonónicos como Fermín Toro, Simón Rodríguez o, incluso, Simón Bolívar, es posible percibir un sustrato positivista que sostiene sus propuestas emancipatorias.

Pareciera entonces –al menos en una primera revisión– que la única particularidad del ideario Perezjimenista respecto a los positivistas venezolanos del siglo XIX, está en la exaltación de los valores patrios no como elementos diferenciadores de España, sino como una forma de negociación con ciertas tradiciones culturales cuya asimilación facilitaría la llegada del proyecto de modernización nacional. Es decir, en este caso el Nacionalismo no pasaría por la necesidad social de independizar la Patria, sino por una exigencia política: conciliar el pasado para poder construir un futuro específico, que –por su estructura y las subjetividades que lo pueblan– no atente con la existencia de una República. Por eso mismo, el Nuevo Ideal Nacional supuso también un impulso a las industrias básicas y al desarrollo económico del país.

Al mismo tiempo, quedó en evidencia la necesidad de normalizar ciertas “formas de ser venezolano” discordantes con la propuesta de uniformidad. Por ejemplo, se regularon algunos territorios pertenecientes a comunidades indígenas para controlar desde un poder central y “criollo” las riquezas del país. De hecho, la modernidad del Estado pasaba por absorber las minorías étnicas y transformarlas en una parte más del proyecto nacional. Por ello, entre otras razones, se asumió como estándar de belleza de la mujer venezolana un tipo acriollado y mestizo que negaba, a un mismo tiempo, la negritud o el indigenismo como posibilidad identitaria para un venezolano.

Paralelamente, hubo un control de las expediciones realizadas por nativos y extranjeros quienes, con fines lucrativos o científicos, deseaban penetrar en territorios habitados por indígenas. Entonces, se implantó la norma de solicitar un permiso al Gobierno Nacional antes de penetrar en determinadas zonas del país. Ni los etnógrafos ni los antropólogos; ni los periodistas, cinematógrafos y exploradores; ni tan siquiera quienes se dirigían a las ya mencionadas zonas de Venezuela para evaluar la posibilidad

de explotar la minería, podían realizar su viaje sin la autorización del Gobierno central, encargado de unificar social y culturalmente al país (Paz, 2000).

Del mismo modo, el Nuevo Ideal Nacional proponía la solución de la pobreza indígena a partir de la destrucción de las formas de vida tradicionales de las diversas etnias y de su asimilación a la propuesta de pro-modernización que se dibujaba desde el gobierno central. Todo ello, como señala Carmen Laura Paz (2000) fue acompañado de la sobre-exotización del indígena, cuya representación pictográfica pasó a ser sólo una imagen decorativa que –al igual que ocurrirá con las mujeres intelectuales, como se verá más adelante- volvía más pintoresca la semana de la Patria.

Ahora bien, ante este panorama es fácil percibir cómo los elementos antes mencionados se agrupan bajo la legitimación del sistema de gobierno y de un gobernante particular. La permanencia de Marcos Pérez Jiménez en el poder funcionará como un punto nodal en la construcción del Nuevo Ideal Nacional. Todos los elementos referidos anteriormente –tales como el dominio de la lógica positivista, la necesidad de educar a la población, la asimilación de la diferencia al estándar del criollo masculino y occidentalizado, la modernización y la nueva forma de nacionalismo- se articularán de modo tal que desemboquen en la presencia de un hombre determinado en el poder como única puerta de entrada al progreso. En este sentido, Rafael Cartay establece un puente entre esta propuesta ético-política de mediados del siglo XX y la teoría del “Cesarismo Democrático”, que expusiera el historiador Laureano Vallenilla Lanz, hacia 1919.

Cartay recuerda que el Ministro de Relaciones Interiores de Marcos Pérez Jiménez fue, precisamente, Laureano Vallenilla Planchart, hijo del intelectual encargado de legitimar el fenómeno del caudillismo dentro de la política nacional. En “La filosofía del régimen perezjimenista: el nuevo ideal nacional” Cartay señala:

No obstante, a pesar de lo afirmado por Pérez Jiménez, está muy patente la influencia del estudioso don Laureano, el viejo, al menos en lo que se refiere a la tesis del Gendarme Necesario, el Caudillo, “única fuerza de conservación social” (Vallenilla Lanz, 1952: 119), y su rol protagónico en la conducción de un pueblo para acrecentar su prosperidad, posible sólo:

...cuando ha preponderado por largos años un hombre, consciente de las necesidades de su pueblo, fundando la paz en el asentimiento general y sostenido por la voluntad de la

mayoría a despecho del principio alternativo (Vallenilla Lanz, 1952: 165) (Cartay, 1999: 13)

La tesis de “El Gendarme Necesario” o “Cesarismo” expuesta por Vallenilla-padre y reactualizada por Vallenilla-hijo parte de la existencia de una figura política y militarmente sólida, capaz de concentrar en su ejercicio de poder los deseos del pueblo. Además de adoración, esta figura deberá inspirar temor en sus seguidores y, a partir de este doble vínculo, podría desarrollar la habilidad necesaria para mantener la paz (Vallenilla Lanz, 1991).

Paralelamente, esta doctrina afirma que lo necesario -por encima de todo- para formar un núcleo de hábitos y costumbres es la redacción y el conocimiento de una regla única y, por decreto, incuestionable. Es decir, el Gendarme Necesario –en este caso personificado en Marcos Pérez Jiménez- debe negarle al resto de la población la posibilidad de reflexionar en torno a las leyes que rigen la nación, dado que “el pueblo venezolano” todavía se encontraba en un espacio primitivo. El César, por el contrario, dada su formación militar y política excepcional, conocía los límites y la estructura de la civilización, por tanto, tenía el deber de imponer a su pueblo el camino para alcanzar un nuevo estadio en su proceso de desarrollo.

A partir de esta propuesta es posible comprender la razón por la cual al hablar de El Nuevo Ideal Nacional, en la Historia de Venezuela, se está hablando de un proyecto personal y también personalista, cuyo éxito o fracaso se medía a partir de la injerencia del jefe del Estado en los procesos de crecimiento social, cultural y político del país. Al respecto, Alfredo Angulo Rivas propone en su texto *Adiós a la utopía* (1993):

Dejando de lado a los panegiristas del régimen, esa nueva perspectiva nos muestra a M. Pérez Jiménez como el promotor de la industrialización y la modernización de la sociedad venezolana, creador de las bases materiales para una economía diversificada en crecimiento sostenido. De otra parte, el dictador es presentado como el verdadero creador del ejército, instrumento capaz de garantizar la soberanía y la autonomía de Venezuela. En tercer lugar [no por valor jerárquico sino dentro de la unidad expositiva], M. Pérez Jiménez es expuesto como el arquitecto de la unificación nacional, creador de un país cuya fuerza le permite afirmar ante el planeta su total soberanía. Por último [aunque no finalmente porque argumentos vendrán], aún con rasgos difusos, el dictador comienza a ser descrito como el gran benefactor social (Barreto, 1984) (...) debe apreciarse que el Plan de Febrero en 1936 es el primer esfuerzo global consciente, pensado desde el Estado,

por impulsar un proceso de modernización que encuentra su punto de continuidad en 1958. Las acciones desarrolladas por M. Pérez Jiménez no fueron digitadas externamente, aunque puede aseverarse que su mandato se benefició de un contexto internacional favorable (Angulo Rivas, 1993: 112-113)

En otras palabras, según lo aquí expuesto, las bases filosóficas del Nuevo Ideal Nacional, con el paso de los años, comenzaron a confundirse con los deseos y la voluntad del jefe del Estado. Entonces, el régimen perezjimenista debió dirigir todas las informaciones que circulaban en la prensa nacional no sólo a la exaltación de la modernidad, la industrialización y la homogenización del país, sino también –y sobre todo- hacia la legitimación del Presidente, dado que su persona era, de muchos modos, una alegoría de la Venezuela deseable.

Angulo también señala que entre los atributos que debían exaltarse de este mandatario estaba su formación castrense, dado que su gobierno coincidió con el crecimiento del militarismo en buena parte del continente Americano. Al tiempo que su posición contraria a las organizaciones partidistas de izquierda resultaba muy coherente con la política exterior que los Estados Unidos desarrollaba a lo largo de los años cincuenta. Para 1955, Marcos Pérez Jiménez declaró públicamente que se debía preservar la integridad política de Latinoamérica contra la presencia comunista, definida en reiteradas oportunidades como producto de la injerencia soviética. Concretamente, el presidente asoció el régimen político que cuestionaba con el hambre y la ignorancia de los pueblos. De ese modo, propuso como contrapeso a esta propuesta el fortalecimiento del aparato económico.

Así pues, entre las habilidades que consolidarían el Nuevo Ideal Nacional, se encontraba la posibilidad de relacionar al país –al menos en un principio, pues hacia mediados de los cincuenta se deterioró la relación entre Venezuela y EEUU- con otros focos de desarrollo mundial. Uno de los movimientos necesarios para lograr estos fines fue la singularización del proyecto político. Fue necesario, entonces, desmontar de forma abrupta –y desde el mismo inicio del régimen perezjimenista- el proyecto de país que se había comenzado a consolidar entre 1945 y 1948.

Desde el mismo momento en que asume el poder la junta patriótica, se tomaron decisiones radicales que aproximarán la propuesta del Nuevo Ideal Nacional a las

políticas nacionales e internacionales de los Estados Unidos y, paralelamente, deslindaran ese momento de la Historia de Venezuela de cualquier otro proyecto anterior. Entre los actos más notorios a este respecto estuvo, sin duda, la ilegalización del partido socialdemócrata Acción Democrática cuyo primer presidente –electo por voto directo, secreto y universal- había sido depuesto en el Golpe de Estado de 1948.

Al tiempo que se criminalizaba esta organización política, se convertía en ilegal el Partido Comunista, se clausuraba la Confederación de Trabajadores de Venezuela y se expulsaba del país a líderes sindicales y partidistas que pudieran oponerse al Nuevo Ideal Nacional. En otras palabras, había una clara voluntad de homogeneizar toda la producción discursiva e imaginaria del país para evitar el debate de ideas y el posible cuestionamiento del proyecto perezjimenista. Al respecto, además de la fuerza policial como se comentará más adelante, se emplearon los medios impresos, la literatura y la televisión como espacios modelizadores y unificadores del pensamiento. Manuel González Abreu propone al respecto:

La institucionalización de un cuerpo terrorista, la policía política, conocida bajo el nombre de Seguridad Nacional, fue un complemento de máxima utilidad para detectar y reprimir cualquier brote que alterase la estabilidad y el orden que se buscaba. El Nuevo Ideal Nacional (...) fue montado en este escenario de quietismo impuesto, para satisfacer apetitos de una minoría empresarial y de incondicionales del régimen y para vender una imagen poco real de desarrollo y progreso. En este contexto fueron visibles los signos del crecimiento, pero sin otros beneficios de significación que las élites económicas y políticas (Abreu, 2002: 139)

A la par de estos acontecimientos, la Fuerza Armada comenzó a perder todo vestigio de autonomía, lo que se tradujo en un aumento paulatino del poder de la Seguridad Nacional y, posteriormente, en el uso de cualquier procedimiento represivo por parte de este órgano terrorista. Para 1951, durante la segunda mitad del régimen perezjimenista, se creó el Campo de Concentración de Guasina, ubicado al sur del Delta del Orinoco en un ambiente selvático cuya temperatura promedio rondaba los cuarenta grados centígrados. En este espacio fueron confinados los miembros de las organizaciones, ahora clandestinas, A.D. y P.C.V.

Guasina fue, además, el lugar escogido para penalizar a los profesionales de la palabra. Por ejemplo, escritores como Ramón Vicente Tovar y José Vicente Abreu³, periodistas como Simón Ferrer, Alberto Ravell o César Gil, y profesores como Héctor Stredel, fueron torturados y encarcelados en ese campo de concentración. Ello provocó un proceso de autocensura que no sólo influyó en los medios independientes del país, sino también en las noticias difundidas por algunas agencias informativas internacionales.

Algunos estudiosos de este período, como Omar Astorga, establecen como consecuencia de los ejercicios represivos antes mencionados, la dispersión cultural. Este autor propone, específicamente, la noción de “experiencia intelectual disgregada” (Astorga, 1995) a partir de los puntos de contacto entre pensadores de diversas tendencias como Arturo Usler Pietri o Mariano Picón Salas. Del análisis de los textos de estos escritores, Astorga deriva cuatro puntos de disgregación:

Desde el punto de vista de la temporalidad 1) disgregación sincrónica, es decir, aquella que ellos perciben en los distintos campos de la realidad de los años 40': la cultura se presenta como una suerte de mosaico; 2) disgregación diacrónica, es decir, la que perciben como discontinuidad histórica. Desde el punto de vista de los sujetos perciben dos tipos más de disgregación: 3) disgregación de la conciencia individual y colectiva; y 4) disgregación del movimiento social y político (Astorga, 1995: 135)

Según lo aquí expuesto, la escotomización del discurso fue empleada muchas veces como estrategia para evitar la represión. Este recurso, además, se extendió ampliamente entre escritores y periodistas, lo que trajo diversas consecuencias dentro del campo cultural. Una de ellas fue, como se desarrollará ampliamente más adelante, la pluralización de la escritura de la Historia. El pasado del país fue escrito en estos años desde diversos paradigmas de conocimiento y, sobre todo, a partir de distintos puntos

³ El caso de José Vicente Abreu resulta sumamente emblemático pues entre los propósitos que mantuvo este autor hasta la década de los ochenta, se encontraba la recuperación y el registro de la experiencia de Guasina. En su novela *Se llamaba SN* (1967), Abreu cuenta su detención por parte de la Seguridad Nacional, las torturas a las que fue sometido y su encarcelamiento en el campo de concentración ya aludido.

focales. La discontinuidad permitía que cada individualidad rememorara desde “el economicismo, el culturalismo o el reduccionismo ético que afectaba las posibilidades históricas de legitimación” (Astorga, 1995: 21).

Ante este panorama no es difícil comprender la razón por la cual las mujeres intelectuales, resistidas a asimilarse al discurso homogenizador del Nuevo Ideal Nacional y conscientes del peligro de fetichización que corrían su cuerpo y su voz, debieron echar mano de personajes históricos secundarios dentro de la épica nacional, de ficciones infantiles, de la reconstrucción del “yo” e, incluso, de individualidades excéntricas para burlar la censura en su proceso de rememoración.

La disgregación cultural les abrió a estas autoras una puerta de pronunciamiento que si bien la sistematización posterior de las letras venezolanas decidió omitir de su registro, eventualmente consiguió movilizar los estereotipos femeninos presentados en los medios de comunicación y las formas de ser mujer demandadas por el Estado. De ahí que resulte importante leer estos textos como una tercera vía que desestructuró la polarización tradición/modernidad determinante, por entonces, del pensamiento perezjimenista.

4. Planteamiento del problema (o donde rige el deseo):

La certificación científica de la experiencia que se efectúa en el experimento —que permite deducir las impresiones sensibles con la exactitud de determinaciones cuantitativas y por ende prever impresiones futuras— responde a esa pérdida de certeza que desplaza la experiencia lo más afuera posible del hombre: a los instrumentos y a los números. Pero de este modo la experiencia tradicional perdería en realidad todo valor. Porque como lo muestra la última obra de la cultura europea que todavía se funda íntegramente en la experiencia: los Ensayos de Montaigne, la experiencia es incompatible con la certeza y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde su autoridad. No se puede formular una máxima ni contar una historia allí donde rige una ley científica
(Giorgio Agamben, *Infancia e historia*)

a. En busca de las certezas:

A partir de estas consideraciones acerca de la desaparición del sujeto de la experiencia, Giorgio Agamben (2001) se encarga de pensar el divorcio entre saber y narración que se produce en la sociedad moderna occidental. Añade, además, que la fantasía —dentro de la ciencia moderna— es expulsada del proceso de constitución del hombre pensante, lógico y racional a medida que esta individualidad aumenta su afición a las ciencias exactas. Este hecho le impediría al sujeto traducir el objeto de su deseo en experiencia y, como consecuencia directa, le negaría cualquier alternativa de apropiación. Es decir, para Agamben, con el arribo de la modernidad, el fantasma “se vuelve ahora la cifra misma de su inapropiabilidad (de su ‘inexperimentabilidad’)” (29).

Si tratamos de emplear estas reflexiones como propuestas útiles para comprender “el proceso” —o, usando términos más certeros, “el deseo”— de modernización que determinó el pensamiento latinoamericano —y, en particular, el venezolano— en la década de los cincuenta del siglo XX, ingresan al debate nuevas variables. Por ejemplo, si se parte del hecho de que:

disparado desde el mismo comienzo del siglo XX en algunos países, el proceso de urbanización sería indetenible en la mayor parte de Latinoamérica durante el segundo tercio de siglo. Y aunque sólo en términos demográficos, en pocas décadas se completaría un ciclo que había tomado más de una centuria en Gran Bretaña y otros países industrializados y urbanizados a lo largo del siglo XIX (Almandoz, 2007: 61)

Habría que pensar, necesariamente, en los años 1930- 1959 como un período en el que diversos sujetos nacionales se solaparon de manera inevitable dentro del continente. Así pues, si el desplazamiento del sujeto de la experiencia por el sujeto del conocimiento se sucedió dentro de las sociedades industrializadas a lo largo del siglo XIX, a la par y a la misma velocidad que el crecimiento urbano, tendríamos que en el segundo tercio del siglo XX, Latinoamérica debió sufrir un proceso semejante pero – esta vez- acompañado de un tinte anárquico y de un ritmo más acelerado. Lo que si bien desembocó en la producción de nuevas individualidades, también obligó a la negociación de una variada gama de identidades preexistentes, pues la deposición del sujeto de la experiencia como generador del conocimiento no tuvo la permanencia necesaria para ejecutarse de manera terminante.

Por eso mismo, la necesidad de “narrar el conocimiento” fue una constante a lo largo de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Bastaría con leer textos tan emblemáticos como *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal; *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo o *La hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez para comprender que las grandes metáforas sobre Latinoamérica y el mundo, que determinarían la estética de la narrativa continental de los sesenta, se habían comenzado a anunciar varios años atrás. Obras cuya trama no sólo estaba orientada a demostrar el origen de una nación sino también a prescribir las reacciones deseables en un mundo donde la razón estaba obligada a imponerse sobre la experiencia. Se trata de escrituras precursoras donde ya era posible percibir el proceso de universalización, sobrehistorización y naturalización de la subjetividad narradora-narrada, que determinaría la propuesta ética contenida en la literatura latinoamericana canonizada pocos años después.

En otras palabras, ni este atropellado proceso de modernización, ni la consolidación del varón letrado y urbano que circulaba libremente por el espacio público como único sujeto del conocimiento, constituyeron una razón para suprimir la anécdota dentro de la literatura latinoamericana. Muy por el contrario, a partir de la confluencia de estos dos factores, surgió una proliferación de Historias y de reorganizaciones narrativas del pasado en las nuevas escrituras continentales.

Se trató de discursos donde la experiencia y el saber positivista intentaban coexistir y complementarse frente a los sujetos productores y, sobre todo, frente a los consumidores de la narrativa hispanoamericana. Quizás por ello, resulta prácticamente imposible deslindar las escrituras canonizadas del continente en las décadas de los cuarenta y cincuenta, de la estructura del mito o, lo que es lo mismo, del saber instituido por la tradición y por las prácticas rituales.

Obras como *Yavar fiesta* (1941), de José María Arguedas; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría; o, inclusive, *Canto General* (1950), de Pablo Neruda, en su afán por reconstruir la memoria y organizar el espacio geográfico y discursivo para la llegada de un nuevo territorio – moderno, equitativo, desarrollado o libre, según fuera el caso- emplean el recurso del mito y su sustrato ritual. Sólo que esta vez, paradójicamente, estas estructuras no marcarían el inicio de una raza nueva, sino de un intelectual inédito, de un individuo analítico cuya función sería generar/sembrar en el entorno una concepción lógico-racional de la realidad o, como diría el mismo Mario Vargas Llosa, contribuir por medio de la literatura “a que el mundo [fuera] cambiado para mejor” (En: Roldán, 2000: 67). Así pues, el carácter productivo del discurso no sólo fue asumido abiertamente en esos años por parte de los “escritores de la modernidad”⁴ como una misión de equipo, sino que paralelamente su reconocimiento público se erigió como una de las exigencias mínimas para ingresar al campo intelectual.

Ahora bien, este cruce inevitable entre el sujeto del conocimiento y el sujeto de la experiencia, en América latina se particulariza aún más al momento de representar algunas identidades periféricas. El trazado de espacios de heroísmo y villanía dentro de la organización continental, torna aún más paradójica la tensión entre el “caso” y la “experiencia discontinua”⁵ que se produce en la narrativa de los años cuarenta y

⁴ Aunque hubo varias propuestas a este respecto en la América de latina de mediados de siglo XX, uno de los que resulta más ilustrativo es la llamada “Generación del cincuenta”, del Perú. Un grupo constituido por escritores como Eleodoro Vargas Vicuña, Mario Vargas Llosa, Sara María Larrabure o Carlos Eduardo Zavaleta, que declararon su voluntad de renovar la estética regionalista peruana a partir de la reterritorialización de las vanguardias europeas. Entre sus motivaciones destacó la necesidad de negociar las identidades emergentes tras la llegada de grandes masas migratorias desde los pueblos andinos hasta Lima y el diseño de un nuevo sujeto peruano, urbano y moderno.

⁵ A lo largo de su exposición en torno a la experiencia y el conocimiento, Giorgio Agamben (2007) cita a Francis Bacon cuando afirma: “*La experiencia, si se encuentra espontáneamente, se llama 'caso', si*

cincuenta. La generación de subjetividades híbridas facultadas para transitar y, a un mismo tiempo, conciliar los espacios del saber positivista y la experiencia, no sólo dejaba al descubierto el proceso de autoinscripción dentro del campo cultural que llevaban a cabo los intelectuales generadores de esos discursos, sino que –además– permitió descubrir la relación que estos individuos establecían con quienes –y esto debían dejarlo claro– “decían” a su alrededor sin ser ellos.

Se estaría hablando, entonces, de la aparición y posterior consolidación de un esfuerzo por reglamentar el territorio latinoamericano, por asentar en la letra escrita una serie de saberes capaces de sustentar una identidad moderna indiscutible. Un fenómeno que, en el caso particular de Venezuela, se vio reforzado con el ascenso abrupto del perezjimenismo. Ese proyecto nacional originado en los últimos años de la década de los cuarenta que, dado su origen violento, debió valerse de diversas plataformas discursivas –como los medios de comunicación social, los programas de educación media y, ocasionalmente, la escritura literaria– para legitimar su origen y sus procedimientos⁶.

Ahora bien, tanto en Venezuela como en el resto del continente, esto desencadenó en los medios de comunicación –sin importar si eran detractores o

es exactamente buscada toma el nombre de 'experimento'. Pero la experiencia común no es más que una escoba rota, un proceder a tientas como quien de noche fuera merodeando aquí y allá con la esperanza de acertar el camino justo, cuando sería mucho más útil y prudente esperar el día, encender una luz y luego dar con la calle. El verdadero orden de la experiencia comienza al encender la luz; después se alumbra el camino, empezando por la experiencia ordenada y madura, y no por aquella discontinua y enrevesada; primero deduce los axiomas y luego procede con nuevos experimentos” (En: Agamben, 2007: 13- 14)

⁶ Como se analizará en el capítulo destinado a la práctica historiográfica en la Venezuela de los cincuenta, la rememoración del pasado también aparece signada en el ámbito nacional por la profesionalización de los estudios históricos. De hecho María Elena González Deluca en su texto *Historia e historiadores de Venezuela en la segunda mitad del siglo XX*, asegura que: *La transformación económica y social de mayores consecuencias en toda la historia de Venezuela como nación independiente marcó la segunda mitad del siglo XX. Los efectos, notables en todos los órdenes, dejaron atrás al país agrícola, rural, de lento crecimiento económico (...) Venezuela recibió entonces el más fuerte impulso modernizador de toda su historia y fue en esos años que el establecimiento de programas universitarios de estudios de historia transformó la actividad de los historiadores en ejercicio profesional. Y con la profesionalización vinieron la noción de las exigencias metodológicas y las reglas de métier* (González, 2007: 17). Es decir, la necesidad de revisar el pasado desde distintas plataformas también constituía una suerte de pronunciamiento acerca de la nueva instancia de saber que se edificaba por entonces en la Academia venezolana. Vale la pena recordar a este respecto que entre 1950 y 1954, la masa estudiantil de las Universidades nacionales se duplicó, lo que evidencia un fortalecimiento del saber académico y, como consecuencia de ello, unas marcadas ansias de intervención por parte de las subjetividades emergentes.

promotores del proceso de modernización- una reflexión constante acerca del pasado⁷. Paralelamente, en la literatura se originó una producción de obras potencialmente catalogables como “novela histórica” o “ficción de archivo”:

Sacada de documentos y crónicas, la historia da acceso a un conocimiento de la cultura latinoamericana que sería a la vez verdadero y legitimador de la escritura. Los textos coloniales poseen el hechizo del origen, de un principio que no ha cesado de serlo porque las cuestiones que engendró siguen todavía vigentes en América Latina. Re-escribir esos textos equivale a narrar tanto un presente cargado de urgencias como un pasado que no deja de ser actual. Al servir de vehículo a relatos verídicos, y de esa manera contagiarse del aura del origen que irradia de esos textos que dicen las primeras historias, la novela se reviste de legitimidad. En el sentido más amplio posible este retorno de la novela latinoamericana a documentos históricos, muchos de ellos de índole jurídica y relativos al descubrimiento y conquista, es lo que genera lo que he denominado ficciones del archivo (González Echevarría, 1990: 1)

Al igual que ocurrió en el siglo XIX europeo, la proliferación de novelas históricas a mediados del siglo XX en nuestro continente, bien podría tener una

⁷ Tal como se verá en el estudio de las cuatro obras que componen el corpus, al igual que ocurriría tras una aproximación somera a las obras de Inés Arias Guzmán, los cuentos de Belén Valarino, los libros de investigación de Carmen Clemente Travieso, las columnas de Lucila Palacios o algunos textos de Juana de Ávila, las intelectuales venezolanas tomaron parte activa en la revisión del pasado que aconteció en el segundo tercio del siglo XX; no obstante, el hecho de que cuestionaran el paradigma positivista de la Historia, llevó a la crítica literaria a afirmar que las escritoras del país no habían protagonizado ningún ejercicio de rememoración. Por ejemplo, Isidoro Requena Torres asegura que: *No hay en esta novelística [la venezolana de los cincuenta] escrita por mujeres ninguna novela histórica. Ellas se abocaron exclusivamente a dilucidar su presente. Pero sí hay novelas históricas de autor con un fuerte referente femenino. A través de estas novelas se constata el protagonismo femenino y su subfiguración. Un mundo aparente de hombres-protagonistas y de mujeres-decoración, de hombres-pregunta y de mujeres-respuesta. Pero, en el trasfondo, la mujer es el sujeto social más importante en quien se sustenta la totalidad de la sociedad. Esta es la paradoja de la historia venezolana reflejada en la novelística* (Requena Torres, 1992: 95) y, sin duda, si se parte de la definición más ortodoxa de “Novela histórica” la primera parte de estas consideraciones resultaría irrefutable; sin embargo, si se amplía el horizonte hacia las ficciones de archivo como totalidad, se tendrá que el mapa de subjetividades femeninas inscritas en el pasado de la nación ni provenían exclusivamente de las reflexiones de los autores, ni eran tan uniformes y homogéneas como aquí se asegura.

función de, como indicó George Lukács “historiar la conciencia moderna”⁸. Aunque, en este caso, no se trate de aquella que emergió tras un siglo de construcción de la episteme, sino de la superposición de identidades misceláneas, en todas las acepciones del término; no obstante, ya desde los primeros intentos por “redescubrir los orígenes”, la pugna entre el sujeto de la experiencia y el sujeto del conocimiento atravesaba y, en ocasiones, detonaba cualquier gesto de reconstitución del pasado. Por ello, a diferencia de lo que ocurría con los textos de Sir Walter Scott, desde sus inicios, la novela histórica latinoamericana mostró grietas discursivas donde se asomaban ciertos residuos del pensamiento rural y la emergencia de algunas individualidades urbanas inesperadas. Todo lo cual conduce a que se asomen de forma alternativa el presente y el porvenir, en medio del relato del pasado remoto.

Ya desde la publicación del *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, por ejemplo, la reconstrucción del pasado portaba a un diálogo con el entorno inmediato que obligaba al varón intelectual –sujeto narrador por excelencia- a reconocer en su contexto una variedad de identidades no modernas, no urbanas y, en muchas ocasiones, no letradas. Subjetividades que si bien Asturias inscribió tímidamente en la Historia, luego proyectó como protagonistas de los acontecimientos por-venir. O quizás desde antes, cuando con *Nuestro Pan* (1942), Enrique Gil Gilbert cierra su recorrido por la historia ecuatoriana -que va desde la descripción de la cultura montubia, pasando por la lucha alfarista y por la montonera conchista-, en un presente de desasosiego, donde los habitantes del campo ecuatoriano lideran –o, quizás sea más correcto afirmar “liderarán”- una revuelta.

⁸ En su texto *La parodia en la novela hispanoamericana (1969- 1985)*, Elzbieta Sklodowska propone: *Mucho se ha comentado que la imposición de la novela como género hegemónico en el segundo tercio del siglo XIX europeo implicaba también la consagración del principio de la mimesis y, en particular, el predominio de la novela histórica asentada sobre las premisas de la tipicidad del héroe histórico y de la interpretación del pasado como prehistoria del presente. Lukács describe este proceso en su clásico ensayo La novela histórica, en donde traza el proceso de la “historización” de la conciencia europea en el siglo XIX y su reflejo en las novelas de Honoré Balzac, Lev Tolstoi y Charles Dickens. En los estudios que siguen a Lukács se menciona con insistencia que las diferentes formas de narratio (fabula, historia, argumentum) (...) están sometidas en el siglo XIX a una jerarquización nueva* (Skłodowska, 1991: 26). Ciertamente, es posible reconocer un paralelismo entre la novela histórica decimonónica europea y la novela histórica latinoamericana pues, en ambos casos hay una necesidad de construir una temporalidad sincrónica que justifique los orígenes y, a la vez, trace una propuesta utópica. Al mismo tiempo, es una de las estrategias que permite la generación –al menos aparente- de relatos propios de un sujeto del conocimiento; no obstante, la medición del tiempo y los cambios acelerados de la urbe, lleva a que las demostraciones argumentativas de la novela europea, se tornen esfuerzos persuasivos y organizativos en Latinoamérica.

Ante la inestabilidad mostrada en el relato de los orígenes, no resulta sorprendente la existencia paralela –en el proceso de gestación y desarrollo de estos movimientos- de un grupo de narraciones cuya finalidad principal fuera poner al descubierto la estructura libidinal⁹ de estos relatos históricos. Se trataba de narraciones enmarcadas en otra posición subjetiva que, con su presencia, denunciaron la práctica excluyente que subyacía a estas organizaciones sociales posibles anunciadas tanto por los gestores de la modernidad latinoamericana, como por algunos de sus críticos.

Del mismo modo, como consecuencia de la intervención permanente del sujeto de la experiencia dentro de los “relatos” sustentados y sustentadores de la ley científica, resultó prácticamente inevitable que –en mayor o menor medida, según la nación latinoamericana que se elija- la letra y/o la voz rectora fueran intervenidas por estas individualidades sin definir ¿Cómo pueden leerse, entonces, estos casos donde asume la voz narrativa una subjetividad inacabada?, ¿Cuál sería el resultado de una invasión, en estas circunstancias, del espacio de la escritura por parte de un sujeto descentrado?

Quizás uno de los casos más fáciles de rastrear sea el de las mujeres ilustradas. Obviamente, si el nacimiento de un nuevo sujeto del conocimiento en la América latina de mediados de siglo que –al construirse- cabalga entre la razón y la experiencia, supone un quiebre epistemológico del pensamiento occidental –pues su presencia abre un espacio para la narración a partir de la lógica positivista-, el envés femenino de esta

⁹ En *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Slavoj Žižek propone que: *La función de este “Código rojo” es extremadamente interesante: tolera un acto de transgresión –el castigo ilegal de un soldado-, pero al mismo tiempo reafirma la cohesión del grupo –apela a un acto de identificación suprema con los valores del grupo-. Este código debe permanecer oculto en la noche, desconocido, inconfesable; en público todos fingen desconocerlo, o incluso niegan activamente su existencia. Representa el “espíritu de la comunidad” en su estado más puro, ejerciendo una gran presión sobre el individuo para que cumpla su demanda de identificación con el grupo. Sin embargo, simultáneamente, viola las reglas explícitas de la vida comunitaria (...) ¿De dónde viene esta escisión de la ley en Ley pública escrita y su reverso, el código “no escrito”, secreto y obscuro? Del carácter incompleto, “no- toda”, de la Ley pública: las normas explícitas, públicas, no bastan, y deben por tanto ser suplementadas por un código clandestino “no escrito”, dirigidos a aquellos que, aunque no violen ninguna norma pública, mantienen una especie de distancia interna y no se identifican verdaderamente con el “espíritu de la comunidad” (Žižek, 2005: 88). En otras palabras, Žižek establece que la cohesión de un grupo depende más de los mecanismos de acción silenciados que de los explícitos, con lo cual, el gesto paródico que puede acompañar a las ficciones históricas de las mujeres representarían un doble peligro: podría, por una parte, dejar al descubierto esos códigos cohesionadores de la “identidad” latinoamericana por fundar y, al hacerlo, quitarle cualquier capacidad coercitiva; al mismo tiempo, podría establecer nuevas formas de inscripción de la mujer en la Historia y, con ello, formas de comunicación ininteligibles para la intelectualidad orgánica del continente.*

figura –desde su propio enunciado- anunciará en su interior una política alternativa de la “experiencia espontánea”. Leer cada caso desde la “luz”, tal y como propone Bacon, pero no desde una luz cualquiera, sino desde aquella que proporciona la evaluación individual de los hechos, supondrá un proceso intervención subjetiva de cada acontecimiento recreado. Con lo cual, el relato que se genera en la deducción de los axiomas será el territorio ideal no sólo para establecer conocimientos demostrables sino, sobre todo, para reconocer las voces que lo sustentan.

De este modo, si -como refiere Lois Parkinson Zamora, en *La construcción del pasado* (2004)- la novela histórica latinoamericana, canonizada y sistematizada en los manuales de literatura del continente, nace a partir de la “angustia de los orígenes”, es decir, desde “los esfuerzos de los escritores americanos por establecer esas fuentes [aceptables de autoridad cultural, coherencia comunitaria y acción individual] mediante estrategias diversas de investigación, restitución, revaluación, renovación y resistencia” (25), la decisión de invadir este territorio escritural, tomada por un grupo de autoras que, en su condición de intelectuales latinoamericanas, se encontraba en un lugar subjetivo por demás incierto, adquiere una dosis importante de peligrosidad.

A esto se suma el nacimiento de una paradoja para el intelectual orgánico de la modernidad venezolana. En principio, este sujeto carecía de cualquier argumento lógico-racional para excluir a sus pares femeninos del crecimiento urbano del entorno y, lo que resulta quizás más interesante a este respecto, estaba obligado –sobre todo, si deseaba mostrarse consecuente con el mapa subjetivo ideal propuesto según su propio marco ideológico- a apostar por la renovación de la ciudad y por la incorporación de todos los habitantes de la misma a este proceso de reactualización. A pesar de ello, el varón intelectual temía arriesgar y/o compartir su capital simbólico, lo que daba pie a una tensión que se proyectaba en la recepción inmediata de las ficciones históricas escritas por mujer en los años cincuenta. La lectura de las obras que postulaban alternativas de reconstrucción del pasado dejaba ver todas las inestabilidades que rodeaban la rememoración como proceso, cuyo alcance preformativo sólo en ocasiones excepcionales fue puesto en duda.

Ciertamente, la escritura del pasado por parte de las mujeres latinoamericanas a mediados del siglo XX, no supuso del todo la incorporación a las prácticas de

historización establecidas por la alta cultura. Desde su propio proceso de enunciación, autoras como la chilena Magdalena Petit, la mexicana Sara García Iglesias, la hondureña Argentina Díaz Lozano o la peruana María de Jesús Alvarado dejaron claro que sus obras –pese a que en buena parte de los casos guarden coincidencias innegables con las ficciones de archivo canonizadas entre 1930 y 1959, como el afán de ejemplarización- no pretendían homogeneizar a los individuos historiables, sino distinguirlos, sexualizarlos, y diferenciarlos étnica, económica y culturalmente. De esta forma, dentro de las ficciones de archivo escritas por mujeres latinoamericanas en la década de los cincuenta, se asoma una subjetividad híbrida –compuesta por una entidad letrada, pero sin acceso a la educación superior; visible dentro del espacio público, pero no necesariamente facultada para tomar decisiones políticas; con acceso a los medios de información, pero sin la autorización necesaria para modificar la representación que de ella se haga al interior de los mismos-, que la recepción inmediata pareciera obviar. Una superficie subjetiva compleja, cuya finalidad es abrir(se) un espacio de enunciación en un continente moderno.

Ahora bien, ni siquiera en el caso de los narradores consagrados, tanto menos en el de las autoras periféricas, podría hablarse de una “novelística histórica” latinoamericana en el sentido más tradicional del término, por lo que –como expresa Miguel Gomes- resulta indispensable entender las obras de escritores como Asturias, Carpentier o, inclusive, de Felisberto Hernández –y, por extensión, las de sus contemporáneas- a partir de categorías particulares, que pudieran designar y describir estas escrituras en toda su singularidad:

dependiendo de los rasgos novedosos que el comentarista desee resaltar: unas se han visto como historiographic metafiction –según Linda Hutcheon (1988), quien ha incluido en su corpus a varios hispanoamericanos (105- 123)-; otras como fantastic historiography – en palabras de Frederick Jameson, también atento, en 1991, al Boom (367)-; otras más como Latin America’s new historical novel –siguiendo a Seymour Merton-; y, unánimamente, algunas han sido vistas como novela “intrahistórica”- tesis fundamental de Luz Marina Rivas (2000: 8-11; 38-48), quien articula y profundiza en el contexto venezolano planteamientos de Gloria da Cunha y Biruté Ciplijauskaitė (Gomes, 2006: 549)

Esto provoca las primeras interrogantes que guían la presente indagación ¿Desde dónde es factible leer las recuperaciones del pasado que llevan a cabo las mujeres intelectuales en la primera década de los cincuenta?, ¿cómo se relacionan con los ejercicios de rememoración lógico-empíricos que marcaban la pauta dentro del campo cultural?, ¿cómo se le puede llamar a este conjunto de intenciones y discursos?

En el caso particular de las autoras venezolanas de mediados del siglo XX, el asunto se complejiza y, para leer sus textos, se hará necesario tener en cuenta al menos dos formas diferentes –pero igualmente dominantes en el pensamiento nacional- de hacer Historia. Por una parte, se presentará en estas novelas la historia móvil de la mujer intelectual que, en medio del turbado proyecto desarrollista del perezjimenismo, intentaba generar una genealogía donde inscribir y ante la cual legitimar su identidad. Al mismo tiempo, se verá otra Historia fundamentada en la lógica del poder, que si bien en ocasiones podía parecer desacreditada por las narradoras, en muchas otras se asomaba como una estructura modélica, cuya copia se convertía en requisito indispensable para el reconocimiento expedito de estos discursos por los pares intelectuales.

A este respecto, es importante recordar las apreciaciones de Raquel Rivas Rojas, insertas en su investigación *Narrar en dictadura: renovación estética en la Venezuela perezjimenista* (2006). Ahí, la ensayista sugiere que para finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta del siglo XX, se sucedió un desplazamiento progresivo del territorio simbólico a organizar dentro de la literatura venezolana. Específicamente, señala que:

Las novelas aquí estudiadas [El camino del dorado (1948), de Arturo Uslar Pietri; Cumboto (1950), de Ramón Díaz Sánchez; Los alegres desabuciados (1948), de Andrés Mariño Palacios; El falso cuaderno de Narciso Espejo (1952), de Guillermo Meneses; Todos iban desorientados (1951), de Antonio Arraiz; Casas muertas (1955), de Miguel Otero Silva; Bela Vegas (1953) y Amargo el fondo (1957), de Gloria Stolk; y Memorias de una loca (1955), de Conny Méndez] pueden ser entendidas como diversos impulsos realizados con el fin de instaurar una estética desregionalizada, en la que lo identitario desea ser concebido sin anclaje en una

tradición nacional específica. De ahí que en los textos de este período sea posible observar, junto con el giro subjetivo que marcan muchas de las producciones del momento, un afán metaficcional, autorreflexivo, que genera tonos paródicos, distanciamientos discursivos y mecanismos de extrañamiento como la reescritura, la versión o la tachadura (Rivas Rojas, 2006: 4)

Lo que, pensado a partir de la subjetividad de la mujer intelectual, invita a realizarse una serie de preguntas: ¿es posible articular un posicionamiento de género dentro de este juego de identidades autofundadas?, ¿esta modificación del canon resta poder político a la marginalidad y la autorreflexión en tanto elementos estructurarles en las autoescrituras de mujeres venezolanas publicadas a lo largo de todo el siglo XX?, ¿qué dicen las autoras en los años cincuenta, acerca de la memoria, como soporte de la identidad individual? La revisión y puesta en diálogo de las obras venezolanas *La mujer del caudillo* (1952), de Nery Russo, *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez, *Bruja del Ávila* (1957), de Alecia Marciano y *Memorias disparatadas* (1959), de Cristina Ferrero de Tinoco, sin lugar a dudas, pueden proporcionar algunas pistas a este respecto.

b. Los alias de la rememoración:

Si, como se mencionó anteriormente, hablar de “novela histórica” resulta insuficiente para designar el grupo de obras aquí estudiado, se hace necesario –siguiendo la propuesta de Miguel Gomes (2006)- pensar este corpus desde categorías alternativas. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Intención histórica e intención literaria”, incluido en el libro *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina* (2003), Fernando Aínsa comienza afirmando:

Pese a que historia y ficción utilizan una similar forma narrativa, la posible verdad histórica no radica tanto en la forma como se cuenta lo sucedido, verosimilitud a la que también aspira la ficción, sino en el esfuerzo (intención) por conocer lo que ha pasado realmente. El deseo de conocer es constitutivo de la intencionalidad historiográfica. De ahí la especificidad de algunas de las operaciones de la disciplina histórica: la búsqueda y el

ordenamiento de datos, la construcción de hipótesis, la verificación de resultados (Aínsa, 2003: 51)

Del mismo modo añade, pocas páginas después que:

En América Latina (...) La ficción ha sido el complemento necesario de la historia del período de la conquista y colonización, cuya “vocación literaria” se reconoce no sólo a nivel de la lectura lingüística contemporánea, sino de la intención literaria de sus autores. En las Crónicas y Relaciones del período colonial, textos donde se expresa la voluntad de consignar los hechos y datos históricos, se integran leyendas, mitos y fabulaciones y se da, gracias a la retórica que la define como subgénero, una “problematización reflexiva de la escritura” (Aínsa, 2003: 33)

Es decir, el autor establece que la diferencia fundamental entre la Historia y la novela histórica no radica en la escritura como superficie –o, lo que es lo mismo, en el “qué” se escribe-, sino en un factor extratextual –definido en otros momentos de su reflexión como el “para qué” se escribe-. Posteriormente, asegura que estos dos registros tan tenuemente delimitados han sido fundamentales en la construcción de la identidad latinoamericana y que, más allá de los “para qué”- han permitido negociar algunos matices aparentemente irreconciliables en nuestro proceso de identificación.

Ambas afirmaciones desembocan en que las “ficciones del pasado” no sólo constituyen un género o subgénero literario, sino que también producen una posición de lectura, lo que marca como eje para la recepción de estos discursos el vínculo entre el sujeto del enunciado y el narratario. La experiencia que soporta estas relaciones será el origen de la selección, organización y uso del archivo al momento de reconstruir Historia y, por encima de ello, del factor que determina el mapa subjetivo manifiesto tras la estructuración del discurso. Con lo cual, el punto de divergencia principal entre una “ficción histórica” y un texto historiográfico sería la pugna entre la búsqueda de una verdad social y la construcción de una gama de identidades singularizadas.

Estas afirmaciones, además, les otorgan un nuevo valor de uso a los textos abiertamente ficcionales, dado que su función ya no sería el hallazgo de valores

estéticos o etnológicos en el pasado sino, en primer lugar, la exploración de una marca ideológica y, en segundo término, la reflexión en torno a ese punto definidor de los significantes entronizados en un espacio temporal específico. Precisamente en esta disyuntiva, entran dos nuevas categorías en juego: “la memoria” y su componente ético fundamental. Es decir, si la Historia es comprendida como justificación política de la existencia de un colectivo, la reivindicación de una individualidad demandará el empleo de otro territorio de enunciación, particular, íntimo e inexplorado. En torno a este tema, Gina Alessandra Saraceni sugiere que:

[las nuevas tecnologías de la memoria], entre otros, explicarían la contradicción señalada por Sarlo, Huyssen y Baudrillard entre mirada retrospectiva y prospectiva en el escenario contemporánea a partir del hecho de que la tensión entre recuerdo y olvido es constitutiva de la memoria entendida no como espacio cerrado e inmutable donde se guardan las experiencias del pasado como si fueran piezas de museo, sino como un proceso en-el-tiempo que se redefine desde y a través del presente, abierto a nuevas lecturas e interpretaciones capaces de revelar otras concepciones del pasado y nuevas posibilidades de imaginar el futuro (Saraceni, 2008: 24-25)

Hay pues en la definición de la memoria una necesidad de “comprender” el pasado, de renovar las acciones colectivas y otorgarles algún sentido; sin embargo, lo que domina esta acción es el deseo de actualizar pensamientos y apropiárselos o, lo que es lo mismo, de “experimentar” formas de ser en nuevos territorios de pertenencia. Por ello, a diferencia de la práctica historiográfica e, inclusive, de las ficciones históricas tradicionales, las escrituras de la memoria no explican, ni narran el vínculo causal de los acontecimientos, sino que los presentan desde las vivencias individuales.

Ello también dificulta que los textos en torno a los cuales gira esta indagación, sean comprendidos como “escrituras de la memoria”¹⁰. Aunque se trate de

¹⁰ Aunque hay algunos vínculos estructurales y estilísticos entre *Bruja del Ávila* (1957), *Memorias Disparatadas* (1959), *Memorias de una loca* (1955) y *La mujer del caudillo* (1952), y el corpus estudiado por Gina Saraceni (2008), al contrastar cada aproximación emergen divergencias fundamentales ente la categoría propuesta por la autora y el grupo de ficciones aquí estudiado. Por ejemplo, tal como se afirma en *Escribir hacia atrás* (2008), en los relatos de la memoria predomina: *el sujeto-familia como figura*

reminiscencias marcadas por una subjetividad incierta, *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias disparatadas* (1959) son expresiones particulares que si bien podría tener algún parentesco con los procedimientos y el estatuto epistemológico de la narrativa de la memoria e, incluso, con el que rige la escritura de novelas históricas, desvían las formas de “decir” el pasado y, como consecuencia de ello, develan divergencias en las formas de comprenderlo.

En el corpus que se estudiará en este trabajo nunca se sugiere la existencia de una “totalidad” temporal, fragmentada por razones estratégicas para lograr una negociación, sino que en los cuatro textos los anacronismos y la intertextualidad producen una sensación de suspensión temporal que impide la reconciliación final por la que apuestan tanto las escrituras de la memoria, como las novelas históricas. Como se verá más adelante, no se trata de la reinscripción en un recuerdo colectivo sino, por el contrario, de la búsqueda de un pasado común.

Para comprenderlo mejor, quizás valga la pena recordar que la memoria, en su sentido más tradicional, se cimienta tanto en la ética -que permite percibir y evaluar la conducta individual-, como en la visibilización y/o reinscripción de algun(os) sujeto(s) en un espacio público delimitado. Avishai Margalit, por ejemplo, sugiere que en los ejercicios de rememoración suponen un “signo claro de que, en aquel entonces [es decir, cuando se enuncia el recuerdo] se tenía un interés verdadero [en el sujeto enunciado]” (24), pese a ello, señala más adelante:

Si entre recuerdo e interés existe realmente una relación interna, nos encontramos ante una forma muy complicada de relación interna. Ante todo, es algo característico de una relación interna el que la relación misma sea constitutiva para ambos términos, es decir, que los defina. La relación “es más claro que”, que existe entre el blanco y el negro, es

que pone en contacto el pasado y el futuro y articula la sucesión y la continuidad de ciertas subjetividades emparentadas (Ludmer, 2002: 110-111) La familia como zona de negociación e intercambio donde los sujetos juegan sus identidades y memorias, máquina que une a sus miembros en una sucesión pero también los separa y distancia en la medida en que muestra sus desvíos (Saraceni, 2008: 31), mientras que en el corpus fundamental de esta indagación, la estructura familiar es cuestionada por abundancia, carencia o parodia. Por ello, la identidad debe edificarse en sus márgenes, al igual que los otros nexos intersubjetivos que permiten la autorrepresentación. Del mismo modo, la consanguinidad es desplazada por toda una gama de alianzas políticas.

constitutiva tanto para el blanco como para el negro: si tal relación no existiese, blanco no sería blanco ni negro sería negro. Pero las cosas son diferentes en el caso del recuerdo y el interés no es constitutivo del recuerdo.

Uno recuerda también a personas y acontecimientos por los que no tiene interés alguno.

En particular, recordamos muy bien a personas que odiamos, a personas, por tanto, por las que no tenemos “interés”, en la medida en que esta palabra tenga para nosotros un contenido positivo (Margalit, 2000: 24-25)

La complejidad de la relación entre el sujeto que rememora y el que es invocado, en este caso particular, deja al descubierto un nuevo interés que no consiste sólo en “rescatar” algún signifiante pasado por alto en la cultura, ni tan siquiera producirlo ahí donde el sujeto de la rememoración percibe un vacío, sino –por el contrario- se basa en marcar ideológicamente ciertos elementos recuperados, para convertir estos ejercicios de historización en plataformas fundamentales tanto para la construcción de una identidad presente, como para su proyección en el futuro.

Así pues, la noción de “interés” aportada por Margalit, en el caso de las ficciones históricas, adquiere nuevas dimensiones, pues no sólo intentará abolir la indiferencia colectiva hacia ciertos sectores olvidados, ni tampoco se centrará únicamente en la censura hacia los sujetos inscritos en la categoría de “odiables”, sino que –además- tendrán la labor de erigir a autores y narradores como sujetos ideológicos y habilitados para ideologizar su entorno, lo que –de algún modo- pliega nuevamente la noción de moralidad asociada casi de manera automática a la acción simple de recordar.

Aún sin despertar simpatías o incluso -en casos muy concretos como se verá en el estudio de la recepción de los textos-, despertando antipatías muy francas, las voces que relatan el pasado consiguen despertar interés en torno a sus propias individualidades y, lo que es aún más interesante, al hacerlo, refuerzan su pertenencia al campo cultural en el que transitan. El ejercicio de la memoria, no sólo dentro de la literatura, sino también en otras formas de expresión, provocará la colectivización de identidades y, como consecuencia de ello, la delimitación de ciertas estructuras tribales.

Lo más curioso al momento de problematizar las escrituras que aquí nos ocupan lo constituye ese doble movimiento producido ante el diálogo temporal. Esa tensión

generada por edificar identidades simultáneamente, en espacios temporales muy distantes. Es decir, si bien hay un vínculo afectivo con los sujetos pasados reconstruidos en estas ficciones, que les aporta a estos constructos, consistencia y, hasta cierto punto, equidad en su condición de “sujetos historiables”, también hay una materialidad que se pronuncia y crea un campo ideal de pertenencia. Ello invita a rastrear dentro de los textos aquí estudiados la doble dimensión de las subjetividades involucradas.

Por una parte, es posible comprender a Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo como “intelectuales” encargadas de invocar una totalidad de devenir. Es decir, es posible leerlas como subjetividades que si bien están marcada por los límites de su ser genérico e histórico o, empleando términos más abarcadores, se encuentran limitados por su existencia identitaria, consiguen proponer otras formas de universalidad; sin embargo, el hecho de que este grupo de pensadoras asuma esa posición enunciativa desde la incertidumbre que constituía su identidad en la Venezuela de mediados de siglo XX, deja al descubierto el simulacro de la pugna entre la universalidad y la particularidad del ser.

El acto simple de rememorar desde los márgenes desvela la posibilidad real de pensar el relativismo como una marca inevitable de la Historia. O, lo que es lo mismo, si la reconstrucción del pasado siempre se hace desde la subjetividad y a partir de la impregnación de la experiencia, se puede deducir que el pasado como construcción será imposible de universalizar; no obstante, esta subjetivación del recuerdo deja como resultado la relativización absoluta de cualquier proceso de recuperación histórica que traerá como consecuencia directa una concepción universal de la negociación con el pasado.

A propósito de ello, y de la posibilidad de producir una categoría que abarque las expresiones aquí estudiadas, vale la pena recordar a Avishai Margalit, cuando asegura que:

De acuerdo con esta distinción, el recuerdo en común es un concepto que expresa una suma. Abarca personas que recuerdan un episodio determinado vivido por cada una de ellas. Pero si el número de quienes en el seno de una sociedad recuerdan un acontecimiento supera un determinado porcentaje (casi todos, la mayoría, más del 70 por ciento, etc.)

decimos que en aquella sociedad hay un recuerdo “en común” del acontecimiento. En cambio, un recuerdo “compartido” es más que un mero acumulador de recuerdos individuales: necesita de un entendimiento. El recuerdo compartido es también contrastado, objetivado, pues integra las diferentes perspectivas de los que comparten en una versión única o, por lo menos, en unas pocas versiones (Margalit, 2000: 44)

Entonces, la memoria apunta hacia la conciliación de visiones, hacia la integración de experiencias que pretende unificar –por medio de la integración de discursos- a los sujetos de la rememoración o, empleando otros términos, que busca erigir como recuerdo común el recuerdo compartido. En esta misma medida, las obras que componen este corpus consiguen desarticular esta construcción, inscribir el diálogo sobre los significados más o menos conciliados y pluralizar –sin posibilidad alguna de uniformidad- la experiencia del pasado.

Se estaría hablando, entonces, de operaciones inversas que, paradójicamente, desembocan en un mismo punto: la rememoración voluntaria. Sólo que en el caso de las escrituras y/o el ejercicio de la memoria se estaría abogando por la “obligatoriedad” moral de reconstruir un acontecimiento determinado, mientras que en los textos que aquí se estudian, la apuesta iría dirigida a presentar una mirada individual sobre los hechos dados, para –posteriormente- desestabilizar los parámetros de universalidad sobre los que se sostiene la memoria.

Una de las estrategias más interesantes a este respecto está en la desvelación de los fundamentos. Así como las escrituras de la memoria pretenden acercarse al pasado “real” y persuadir al lector de un “hecho verdadero” por medio de la re-presentación de la experiencia, los textos aquí trabajados señalan –de manera más o menos explícita, según el caso- el origen del recuerdo en el relato. Es decir, tras volver sobre las relaciones causales o, sencillamente, al observar los nexos que se establecen entre un hecho y otro, hacia el final del texto no emergen las acciones en sí, sino el relato inicial y/o fundante de las mismas. Por ello, se puede hablar de un grupo de textos constituidos a partir del análisis y la inspección del lenguaje. Unas reflexiones útiles para comprender estos ejercicios se encuentran en *El sublime objeto de la ideología*, donde

Slavoj Žizek pone en escena la vieja tensión entre el descriptivismo y el antidescriptivismo, como vías de aproximación a los usos del lenguaje:

La apuesta de la discusión entre descriptivismo y anti-descriptivismo es la más elemental: ¿cómo se refieren los nombres a los objetos que denotan? ¿Por qué la palabra “mesa” se refiere a una mesa? La respuesta del descriptivismo es la obvia: a causa de su significado; cada palabra es en primer lugar portadora de un cierto significado —o sea significa un cúmulo de características descriptivas (“Mesa” significa mesa porque una mesa tiene propiedades comprendidas en el significado de la palabra “mesa”. La intención tiene, así pues, prioridad lógica sobre la extensión, la extensión (un conjunto de objetos a los que una palabra se refiere) está determinada por la intención (por las propiedades comprendidas en su significado) (...) La respuesta antidescriptivista, en cambio, es que una palabra está conectada a un objeto o a un conjunto de objetos mediante un acto de “bautismo primigenio”, y este vínculo se mantiene aun cuando el cúmulo de rasgos descriptivos, que fue el que inicialmente determinó el significado de la palabra, cambie por completo (Žizek, 2003: 128)

Según lo aquí expuesto, hay un doble movimiento que opera en la formulación y el enunciado de casi cualquier sustantivo. Por una parte, se produce la entronización de un significante a partir de su asignación a una serie de características definidoras de un objeto. Es decir, un nombre se convierte en tal, cuando se conviene que designe un ente determinado con características reconocibles; sin embargo, una vez que el significante se ha instituido, más allá del cambio que pueda sufrir el significado, nunca perderá su fuerza, con lo cual, trascenderá su capacidad descriptiva inicial.

Ahora bien, tanto el recuerdo común de la Historia como el pasado compartido de la memoria -por uso y/o por convención- en su ejercicio cotidiano, se encargan de fijar cuantas veces sea necesario la existencia de un significante dominante sobre una trama de significados. Por ejemplo, las novelas testimonios, los diarios e, incluso, las ficciones históricas, establecen definiciones nuevas o desplazadas a términos como “libertad”, “identidad” o “pertenencia”; sin embargo, cuando se trata de rastrear un gesto equivalente en las cuatro obras aquí estudiadas, el resultado es una saturación de

significados o bien un vaciamiento explícito, cuya única función es desarticular significantes. Se sugiere, entonces, la lectura de *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias Disparatadas* como novelas de la contramemoria¹¹. Como textos que recuperan el pasado a contrapelo y, al hacerlo, diversifican las posibilidades de ser en cada uno de los episodios. En oposición a la experiencia, la memoria constituirá –en este corpus– un simulacro, que justificará la existencia de jerarquías. Asumir una construcción discursiva enunciada colectivamente y en distintos espacios como una verdad, será leído por Ferrero, Marciano, Méndez y Russo como uno de los fundamentos “lógicos” de la compartimentación social, la clasificación y el ejercicio de poder que las genera. Por eso, el carácter arbitrario de la memoria también será descubierto en estos textos, al tiempo que se apostará por la vivencia personal, su selección y su reescritura como las herramientas accesibles para definir los diferentes “yo”.

Si se asume el olvido como un elemento estructural y dominante en la construcción de la memoria, en tanto que funciona como herramienta para la formación de conceptos, el tono de falsedad que habitualmente acompaña a este proceso y a cualquier otro ejercicio de omisión, estaría siendo revaluado en las novelas que aquí nos ocupan. Así pues, con este fundamento se propondrán las aproximaciones a *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias disparatadas* (1959), aquí esbozadas.

¹¹ Esta noción es una de las conclusiones del trabajo *Anastasia la egoísta: contramemoria e identidad en la escritura de mujer durante el perezjimenismo*, actualmente en arbitraje. Tras la lectura de la novela *Anastasia* (1956), de la autora venezolana Lina Giménez, queda en evidencia cómo “olvidar, omitir o recordar son acciones ubicadas en un mismo plano de arbitrariedad” y su finalidad última es la jerarquización social del territorio rememorado.

5. Presencias y pasados: problemas de género y reconstrucción histórica

En la città Invisibili Italo Calvino narra la fundación de la ciudad de Zobeide. La ciudad fue construida por hombres que una noche habían tenido un sueño acerca de una mujer que corría desnuda por una ciudad, una mujer de cabellos largos a la que ellos veían desde atrás y a la que siguieron. En esa búsqueda los hombres se habían perdido sin poder alcanzar a la mujer; lo único que consiguieron fue encontrarse unos a otros. Entonces decidieron construir una ciudad como la que habían visto en su sueño, con calles similares a los caminos que cada uno de ellos había seguido en su intento de alcanzar a la mujer. La construyeron de tal manera que si apareciera otra vez no pudiese escapar. Zobeide, la ciudad donde los hombres vivieron desde entonces, olvidando incluso la misma existencia de la mujer de sus sueños, es usada por Teresa de Lauretis en su Alicia Doesn't como metáfora de la representación hegemónica (masculina) es decir, de una representación que se basa en la ausencia de la mujer como sujeto histórico

(Giulia Colaizzi, “Feminismo y teoría del discurso”)

Con esta referencia a la obra de Italo Calvino, Giulia Colaizzi inserta en su artículo “Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate” (1990), una disputa básica en el imaginario occidental: la imposibilidad de pensar a la mujer en el presente frente a la necesidad de historización demandada por el sujeto femenino. Ciertamente, esta ensayista asegura que la representación de la mujer siempre ha determinado la literatura europea y latinoamericana pero, al mismo tiempo, se encarga de definir en este texto la particularidad de esos lugares donde los entes femeninos –pues pocas veces acceden a la condición de sujetos- han ganado visibilidad.

Se trata, según Colaizzi, de los puntos de partida o de llegada del discurso, lo que no sólo podría aislar a las mujeres de la producción, la elaboración y el intercambio discursivo, sino que –además- salvaguardaría la razón y la Historia occidental de las interferencias que pudieran ocasionar sus voces. Más que de una exclusión, se estaría hablando de un proceso de marginación del deseo, la voz y los quehaceres femeninos, con la finalidad de (extra)viarlos del devenir cotidiano y político.

Estas consideraciones constituyen un buen punto de partida para revisar la tríada Historia- historiografía- problemas de género. Un pugna que, además, cimienta la escritura de la contramemoria. Al aproximarse a la misma surgen al menos tres preguntas que podrían guiar esta indagación. En principio, se plantea la duda de si para el segundo tercio del siglo XX, podía existir o no una revisión histórica marcada por la

categoría de género; en segundo término, si a la reconstrucción de la Historia Social se habían incorporado por entonces sujetos, actores o, cuando menos, nombres femeninos; y, en tercer lugar, si era factible por entonces –o, si lo es ahora- mantener los elementos definidores de la ciencia histórica, aún cuando su acercamiento al feminismo supusiera una modificación estructural del sujeto que enunciaba y del que protagonizaba su discurso.

El problema se torna más complejo cuando las respuestas se presentan llenas de matices. Por ejemplo, cuando se tiene en cuenta que las voces de mujer, en las décadas de los treinta y los cuarenta, negociaban con la Historia oficial su “ser en el presente” desde plataformas discursivas tan poco ortodoxas, como las revistas femeninas, la escritura epistolar, el diario íntimo o la poesía. Tanto más cuando se constata que estas expresiones giraban, en un porcentaje importante, alrededor de diversas subjetividades femeninas aludidas sólo tangencialmente en la Historia oficial o, en los casos restantes, se dedicaban a reconstruir identidades definitivamente olvidadas.

Así pues, las tres preguntas iniciales se pliegan y demandan, para ser respondidas, una reflexión en torno a los alcances de las ciencias sociales y al carácter analítico que debería determinar la reconstrucción histórica. La pregunta no será entonces si existía una “Historia” centrada en los problemas de género, sino –por el contrario- si las disciplinas del conocimiento social legitimarían una alternativa de revisión del pasado concreta, basada en la subjetividad femenina. Algunos datos interesantes para comprender este proceso en toda su complejidad se encuentran en *El texto histórico como artefacto literario*, de Hayden White. Ahí, el autor señala:

Las narrativas históricas son no sólo modelos de acontecimientos y procesos pasados, sino también enunciados metafóricos que sugieren una relación de similitud entre dichos acontecimientos y procesos y los tipos de relatos que convencionalmente usamos para dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos. Observada en un modo puramente formal, una narrativa histórica no es sólo una reproducción de los acontecimientos registrados en ella, sino también un complejo de símbolos que nos señala direcciones para encontrar un icono de la estructura de esos acontecimientos en nuestra tradición literaria (White, 2003:120)

Esta afirmación pudiera ser entendida como un esfuerzo por ampliar los límites de lectura de la historiografía, aunque -a la vez- sirva como plataforma para clasificar el gesto de historización subyacente a las ficciones históricas venezolanas escritas en la primera mitad del siglo XX. En las obras de la contramemoria se trasluce un esfuerzo por vincular a determinados sujetos femeninos -inscritos en momentos anteriores de la Historia nacional- con la existencia presente de las autoras. Del mismo modo, puede acusarse en las novelas una serie de símbolos encargados de articular la tradición histórica y la literaria; no obstante, en *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias Disparatadas* (1959), las autoras se preocupan por recalcar el carácter ficcional de sus expresiones y, una vez que lo consiguen, distanciar su voz de cualquier saber analítico.

El cuidado manifiesto de las autoras al momento de reconstruir un hecho convencionalmente entendido como “real” acusa los límites de su escritura: existe una negociación con el pasado, pero ésta no debe transgredir la compartimentación del conocimiento establecida desde el poder. Dado que en la Venezuela de los cincuenta, tanto las mujeres que historiaban como las historiables y las historizadas resultaban - además de peligrosas- difíciles de delimitar, las autoras se ven en la necesidad de reiterar su emocionalidad y su tendencia artística, para salvaguardar sus enunciados de la descalificación pública. Las apreciaciones expuestas por Lola Luna en su artículo: “Leyendo como una mujer la imagen de la mujer”, pudieran resultar útiles para comprender este movimiento:

La estrategia de “separar” la historia de las mujeres ha contribuido en un primer momento a focalizar el estudio sobre un sujeto específico. Un sujeto marcado por un “silencio” cultural, enmascarado por una amplia producción sobre las mujeres que ha sustituido a sus voces. El silencio del que pretendemos rescatar a nuestras escritoras es la característica cultural de un grupo muted, un grupo antropológicamente silenciado (Luna, 1996: 70)

Del mismo modo, añade:

La esfera de poder público donde se ubica la “autoridad” parece ser la zona del silencio femenino, a modo de voces eliminadas de los discursos que representan y simbolizan el poder y eliminadas, por tanto, de una historia atenta principalmente a los hechos de poder-político para la construcción de la hipótesis histórica. Incluso en la revisión que suponen las investigaciones sobre minorías y grupos marginados, las mujeres no han solido ser consideradas como tales. Y, al igual que la historiografía marxista no ha tenido en cuenta que la experiencia de clase varía según el sexo, hasta muy recientemente el componente genérico no ha sido considerado como categoría de análisis histórico (Luna, 1996: 70-71)

Este comentario incluye en el debate algunas nuevas aristas. Por una parte, Luna expone que pocas veces la ciencia histórica ha dado cabida, tanto menos en el segundo tercio del siglo XX, a la mujer como subjetividad y que la experiencia femenina, quizás por encontrarse al margen de los espacios tradicionalmente asignados al poder, no ha tenido registro en la interpretación de la Historia. Del mismo modo, señala que hay una necesidad de “discursivizar”, es decir, proporcionarle narrativa e identidad, a un grupo determinado de mujeres, de cuya existencia sólo se tiene noticias “al margen” de los manuales o textos divulgativos.

Ante ello, cabría preguntarse si las expresiones periféricas aludidas por Luna no estarían cumpliendo una función semejante a la de la historiografía, es decir, si –más allá de su poca difusión- estos registros no estarían institucionalizando, fijando y cargando de discurso a un grupo de subjetividades en “muted”. La amplitud de las respuestas posibles provoca otra de las inquietudes cardinales: ¿era necesaria la representación de la experiencia femenina en un marco de conocimiento legitimado como “veraz”?, ¿por qué esta ensayista propone como una búsqueda indispensable la apertura de las ciencias sociales y no se esfuerza en legitimar los registros ya existentes?, ¿por qué las huellas autoescriturales no son documentos igualmente válidos, según su perspectiva, en la reorganización del pasado?

Precisamente aquí se replantea la interrogante acerca de si es posible seguir hablando de Historia cuando se han modificado todos los elementos constitutivos del

orden del discurso¹², es decir, cuando el ejercicio de rememoración y ordenamiento no se ha llevado a cabo ni por el mismo sujeto –pues ahora se trata de mujeres con una identidad inestable–, ni en las mismas circunstancias –dado que el lenguaje ha ido perdiendo su tono analítico–, ni en torno a los mismos objetos enunciado –como los enfrentamientos bélicos, las sucesiones en el poder o los levantamientos populares– que solía emplear la ciencia histórica. Al respecto, Joan Scott propone:

Nos damos cuenta –escribieron tres historiadoras feministas– de que la inclusión de las mujeres en la historia implica necesariamente la redefinición y ampliación de nociones tradicionales del significado histórico, de modo que abarque la experiencia personal y subjetiva lo mismo que las actividades públicas y políticas. No es demasiado sugerir que, por muy titubeantes que sean los comienzos reales, una metodología como ésta implica no sólo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia. La forma en que esta nueva historia debería incluir y dar cuenta de la experiencia de las mujeres debería depender de la amplitud con que pudiera desarrollarse el género como categoría de análisis (Scott, Joan W, 1996: 267- 268)

En esta afirmación de Joan W. Scott, contenida en su artículo “El género¹³: una categoría útil para el análisis histórico” (1996), se rearticulan buena parte los problemas fundamentales comentados en los párrafos anteriores: la relación conflictiva entre el

¹² En su texto *El orden del discurso* (2002), Michel Foucault asegura que: *En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse* (Foucault, 2002: 15). En el caso que nos ocupa, la malla ha sido completamente reestructurada, hecho que sugiere una alternativa de rememoración o, quizás, un replanteamiento del discurso histórico.

¹³ La referencia a los textos debatidos en este capítulo resulta sumamente interesante para comprender, en términos teóricos, la propuesta empírica realizada por las autoras aquí trabajadas. Para advertir, por ejemplo, su necesidad de adscripción a una genealogía histórica o la búsqueda de un referente pasado que legitimara su expresión. Del mismo modo, puede ayudar a reconocer las razones diálogo que establecen estas obras con la Historia en tanto plataforma discursiva. Todo lo cual se produce más allá de que categorías como “género”, “postestructuralismo” o “postfeminismo” no hayan podido ser empleadas en ninguna de sus acepciones actuales por Ferrero, Marciano, Méndez o Russo.

sujeto femenino y la historiografía tradicional, el uso de la categoría de género como un significante que acolcha¹⁴ -o, al menos, podría acolchar- el contenido de la Historia y, por último, la insuficiencia de la disciplina científicosocial para dar cuenta de estas movilizaciones. O, lo que es lo mismo, esta estudiosa acusa –a partir de la década de los ochenta, del siglo XX- la demanda de un método alternativo para el análisis y, sobre todo, para la gestación de esta historia descentrada que contempla las voces, los cuerpos y las acciones femeninas en su proceso de revisión.

Pese a ello, existe una dificultad dentro de la propuesta que impide su naturalización aún entre las estudiosas del género y que está asociada a la vieja disputa existente entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia. Si, como propone Žižek en su texto *El sublime objeto de la ideología* (2001), la presencia de un significante acolchador genera la ilusión de que determinadas categorías de análisis siempre contuvieron un significado oculto y, lo que resulta aún más interesante, que éste se devela como “original” ante el nuevo punto de convergencia o “point de caption”, la sugerencia de Scott debía conducirnos a pensar que “la verdadera Historia” es aquella que incluye la participación femenina y que diluye los límites entre las labores cotidianas y el quehacer político.

Surgen entonces una serie de dudas sobre hacia dónde esta autora dirige sus comentarios ¿Hacia la reivindicación de las actividades domésticas como prácticas que incidieron directamente en la vida pública o hacia la recuperación de los sujetos femeninos que -pese a haber participado en actividades económicas y políticas- son obviados dentro de los ejercicios de sistematización del pasado?, ¿hacia la reivindicación de la memoria individual como forma de conocimiento de cierta

¹⁴ En *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Žižek comenta: *¿Qué es lo que crea y sostiene la identidad de un terreno ideológico determinado más allá de todas las variaciones posibles de su contenido explícito? Hegemonía y estrategia socialista traza lo que tal vez sea la respuesta definitiva a esta pregunta crucial de la teoría de la ideología: el cúmulo de “significantes flotantes”, de elementos postideológicos, se estructura en un campo unificado mediante la intervención de un determinado “punto nodal” (el point de caption lacaniano) que los “acolcha”, detiene su deslizamiento y fija su significado. El espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar, sin amarrar “significantes flotantes”, cuya identidad está “abierta”, sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos –es decir, su significación “literal” depende de su plus de significación metafórico (Žižek, 2001: 125).* La propuesta de Scott estaría fundamentada, entonces, en detener el flujo de los significantes ideológicos a partir de la categoría de “género” y, con ello, tejer una red de significados –historia, origen, pertenencia, memoria, etc.- con una totalización alternativa.

antigüedad colectiva o hacia la inscripción del sujeto femenino en el discurso de la historiografía tradicional?

Estas disyuntivas se complejizan aún más cuando Scott señala la contienda entre teoría y narración implícita en la construcción de la “historia de las mujeres”. Literalmente, afirma:

Las historiadoras feministas, preparadas como la mayor parte de los historiadores para sentirse más cómodas con la descripción que con la teoría, han buscado pese a ello de forma creciente, formulaciones teóricas de posible aplicación; así lo han hecho, al menos, por dos razones. La primera, la proliferación de estudios concretos (case studies) en la historia de las mujeres parece hacer necesaria alguna perspectiva de síntesis que pueda explicar las continuidades y discontinuidades, y las desigualdades persistentes, así como las experiencias sociales radicalmente diferentes. Segunda, la discrepancia entre la alta calidad de la obra reciente en la historia de las mujeres y la persistencia de su estatus marginal en el conjunto de este campo (...) indica los límites de los enfoques descriptivos que no se dirijan a conceptos dominantes de la disciplina, o al menos que no se dirijan a esos conceptos en términos que puedan debilitar su validez y quizá transformarlos (Scott, 1996: 268- 269)

Evidentemente, en este fragmento, Scott reivindica la búsqueda de nuevos universales, la producción de conclusiones teóricas terminantes, facultadas para hacer frente a la tradición historiográfica occidental; sin embargo, deja abierta la duda de si es posible construir estas nociones y, al mismo tiempo, temporalizar la existencia de los sujetos femeninos. Es decir, no deja claro si al momento de crear categorías de análisis sólidas no se estaría volviendo sobre la “eternización” de la mujer dentro del pensamiento y, como consecuencia de ello, se estaría sustentando la ahistoricidad de una “entelequia femenina”.

A esto se suma otro dato interesante contenido en este fragmento: la reafirmación de los métodos empleados por la historiografía tradicional para apropiarse de los discursos y, a la vez, generar conceptos esenciales. La autora no cuestiona la formulación de identidades a partir de la reconstrucción del pasado, sino que –

sencillamente- invita a la sustitución de “casos” o, lo que es lo mismo, a la apropiación de otro material básico, para dar estructura y visibilidad a nuevas subjetividades dentro de, lo que aparentemente ella considera, la única plataforma legítima para la construcción del saber histórico.

Podría afirmarse entonces que para Scott, la tensión entre el diseño de la historia y el sujeto femenino no partiría del cuestionamiento de una matriz categorial, sino del reconocimiento, la legitimación y la posterior ampliación de la misma. Podría hablarse, incluso, de un esfuerzo por registrar esta historiografía pensada a partir del género en una cadena discursiva mayor, que motivara el reconocimiento de esta disciplina desde instituciones tan tradicionales como la Academia o la industria editorial. Por ello, resulta sorprendente que, en diversos momentos del texto, Scott asome una clara resistencia a deslindar su propuesta discursiva de la realidad social:

La intención de la nueva investigación histórica es romper la noción de fijeza, descubrir la naturaleza del debate o represión que conduce a la aparición de una permanencia intemporal en la representación binaria de género. Este tipo de análisis debe incluir nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (...) El género se construye a través del parentesco, pero no en forma exclusiva; se construye también mediante la economía y la política que, al menos en nuestra sociedad actúan hoy día de modo ampliamente independiente del parentesco (Scott, 1996: 290- 291)

Si bien el texto, en términos generales, apunta a la descentralización del sujeto masculino y, por tanto, se posiciona - al momento de pensar las interacciones entre hombres y mujeres- en contra de las definiciones esencialistas; su búsqueda de legitimidad en el marco de una disciplina como la Historia, estructurada –además- bajo los parámetros de la racionalidad occidental, lo arrastran a postular a “la mujer” como un elemento unitario. Es decir, según Scott, pensar la Historia desde el género, permitirá desnaturalizar la dominación masculina en el campo laboral y social; pese a ello, omite cualquier reflexión en torno a los nexos afectivos, profesionales o políticos entre mujeres, lo que conciliaría su propuesta con la creación de categorías universales antes demandada.

Esta suerte de diálogo desemboca dentro del artículo en un replanteamiento no del sujeto, ni de la metodología, sino del objeto en torno al cual gira la Historia. Lo fundamental para Scott será dar cuenta de las tensiones e inestabilidades de la diferencia sexual a través de los años, reconstruir el tránsito temporal no de las mujeres particulares, ni de sus circunstancias sociopolíticas, sino de los términos con los cuales éstas han sido definidas e inscritas en el imaginario. Podría señalarse entonces como uno de los primeros puentes comunicantes entre las novelas de la contramemoria aquí estudiadas y la historiografía concebida desde el género¹⁵, propuesta por Scott, la reflexión en torno a las representaciones, más allá de que en las obras de Ferrero, Marciano, Méndez y Russo se privilegie el estudio de la singularidad por encima de la creación de teorías universales.

A esto se suma, además, que hacia el final de “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, la autora establece las nociones de “hombre” y “mujer” como significantes vacíos, sin contenido final trascendente, pero –quizás por eso mismo- contentivos de una gama de definiciones alternativas suspendidas o postergadas en la construcción histórica tradicional. Esta nueva peculiaridad de algún modo sugiere –obviando la necesidad de intervenir las ciencias sociales, confesada por la autora- que el ejercicio de “narrar” estos dos significantes podría resultar mucho más útil al momento de negar las jerarquías de género, que la inserción en un espacio de pensamiento lógico-racional. Tanto más, cuanto Scott asegura:

En cierto sentido, la historia política ha venido desempeñando un papel en el campo del género. Se trata de un campo que parece estable, pero cuyo significado es discutido y

¹⁵ Otro detalle fundamental para comprender el privilegio del registro argumentativo o del género narrativo como plataforma de revisión de la Historia, está asociado a la distancia temporal que separa las novelas del corpus y la propuesta de Scott. Para la década de los cincuenta del siglo XX, la intelectual venezolana no gozaba del capital simbólico suficiente como para exponer en términos teóricos su cuestionamiento a una matriz categorial determinada, por ello, usaba la plataforma literaria –que le había sido ofrecida algunas décadas antes como modo de entretenimiento- para dar cuenta de su subjetividad. En los capítulos subsiguientes se verá, además, que dentro de estas novelas se emplean recursos como el intimismo, la narración en primera persona o la referencia a la oralidad, para convertirlas –al menos formalmente- en textos apegados a las demandas que el campo cultural dirigía a las mujeres.

fluyente. Si tratamos la oposición entre varón y mujer, no como algo dado sino problemático, como algo contextualmente definido, repetidamente constituido, entonces debemos preguntarnos de forma constante qué es lo que está en juego en las proclamas o debates que invocan el género para explicar o justificar sus posturas, pero también cómo se invoca o reinscribe la comprensión implícita del género. ¿Cuál es la relación entre las leyes sobre las mujeres y el poder del Estado? ¿Por qué (y desde cuándo) han sido invisibles las mujeres como sujetos históricos, si sabemos que participaron en los grandes y pequeños acontecimientos de la historia humana? (...) La investigación de estos temas alumbrará una historia que proporcionará nuevas perspectivas a viejos problemas (...) redefinirá los viejos problemas en términos nuevos (Scott, 1996:301)

La recuperación del contexto para definir las categorías a partir de las cuales se leen los sujetos, si bien sostiene la existencia de un orden y una jerarquía en los acontecimientos pasados, también devela los mecanismos de entronización. Es decir, si bien Scott establece la presencia de una red de relaciones, deja al descubierto que ésta obedece a las necesidades del poder y del orden social establecido. De donde se desprenden dos posibles funciones para la práctica historiográfica, también reconocibles en las escrituras del pasado que realizan las escritoras aquí estudiadas:

Por una parte, la ensayista invita a revisar diacrónicamente las experiencias que han conducido a la definición de una jerarquía determinada. Una práctica que, por cierto, se evidencia en las cuatro novelas que componen este corpus y que, de muchas formas, explican por qué Ferrero, Marciano, Méndez y Russo edifican a sus personajes femeninos en medio de una prospección temporal y no en su presente inmediato. Tal y como se verá en los respectivos análisis, cualquiera de estas obras puede ser leída como una búsqueda del origen de ciertas opresiones, capaz de autorizar el desplazamiento de los significantes del presente.

Por la otra, Scott sugiere una reapropiación de los viejos problemas desde una nueva terminología, lo que equivaldría a decir “desde una nueva subjetividad”. Una acción que –sin duda– es ejecutada por estas cuatro escritoras, quienes –desde posturas más o menos periféricas y/o académicas– recuperan diversos momentos de la Historia venezolana para preguntarse por la estratificación económica, las reparticiones de

poder, el lugar de diversos grupos étnicos y sociales o, incluso, por la participación ciudadana de sus pares femeninos.

Podría afirmarse, de hecho, que otro punto de conexión entre la propuesta de Scott y los planteamientos que cimientan las obras del corpus está en la apertura de la Historia social hacia el registro de la Historia cultural, un cambio de perspectiva de los hechos que permite la resemantización de términos como “esclavitud”, “libertad” o “independencia”.

Esta movilización, además, ha sido teorizada en los últimos treinta años por algunas otras investigadoras de género. Particularmente Nancy Armstrong, en su texto “Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional” expone un cuestionamiento abierto hacia ese modelo, una pugna que – pese a la rigurosidad de su afirmación- parece solventarse en las novelas aquí estudiadas. Tras sugerir que el feminismo académico habría reafirmado las prácticas fundantes de la historiografía tradicional, Armstrong señala:

Mucho antes de que el feminismo apareciera y empezara a atacar tales distinciones, las respectivas historias de Inglaterra y de los Estados Unidos habían producido lo que ahora se debe reconocer como una división del trabajo intelectual según el género. Estos “relatos” situaron casi todo lo que tenía que ver con las mujeres –es decir, todo lo que ellos decidieron que no era simplemente naturaleza- dentro de la categoría de “historia cultural” (...) Ahora tenemos historias de la vida doméstica, de su participación en las esferas económicas y políticas controladas por los hombres, por no mencionar los estudios sobre mujeres escritoras, sobre mujeres críticas, e incluso mujeres intelectuales.

Donde en otro tiempo la disciplina de la historia rechazaba la idea misma de una historia de las mujeres, recientemente se ha ido acostumbrando al trabajo que cuenta la historia de la exclusión de las mujeres, e incluso, sus éxitos, de vez en cuando, en el ámbito masculino (Armstrong, 1990: 35-36)

Al igual que ocurre al leer ciertos fragmentos del texto de Scott, la propuesta de Armstrong pareciera pactar con los presupuestos del “feminismo de la igualdad”, según los cuales, hablar de equidad entre los géneros, no conlleva una demanda de identidad,

sino que -por el contrario- promueve el reconocimiento de un vínculo social entre individualidades diferenciadas y singularizadas, aunque no jerarquizadas. En este caso concreto, la autora estaría demandando la inscripción de ciertas individualidades en la Historia Oficial, sin que ello supusiera su asimilación al orden patriarcal.

Este hecho resulta muy difícil de comprender si se analiza la funcionalidad y el sentido de la ciencia histórica en Occidente¹⁶. Pues si se parte de que la organización del pasado desde una aparente racionalidad ha servido, en muchos casos, para sostener ciertas estructuras de poder y dominación, resulta complicado concebir un método para que la Historia como disciplina incluya en sus registros, sin modificar sus presupuestos, subjetividades heroicas diferentes a las que busca reafirmar en el presente, entonces ¿cuál sería la vía para la reconstrucción del pasado que sugiere la autora?, ¿la jerarquización de las mujeres como colectivo?

Tal y como propone Freya Schiwy, en “¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar el diálogo intercultural”:

El problema para los historiadores del colectivo de Estudios Subalternos es que la historiografía, como disciplina científica de alcance universal y origen europeo, no provee los métodos y conceptos para acceder a “la conciencia” subalterna. En primer lugar no existen documentos propios de los subalternos donde justificarían sus visiones. Guba se aproxima a la conciencia subalterna, por lo tanto, a través de una metodología proveniente de la deconstrucción literaria. Lee a contrapelo y en los intersticios de las narrativas y de los documentos históricos existentes (Schiwy, 2002: 112)

¹⁶ Aunque la pregunta por los alcances y la utilidad de la reconstrucción histórica podría generar un largo debate, pareciera haber cierto consenso entre las estudiosas de género en torno a la recepción de los documentos históricos como “textos” y a la necesidad de aproximarse a los mismos desde una visión deconstructivista. De hecho, entre los mismos defensores de la ciencia histórica, reconocidos por la Academia, esta postura se ha ido difundiendo. Al respecto, vale la pena recordar las proposiciones de Jaume Aurell: *los textos históricos son producto del mundo social de sus autores y, simultáneamente, agentes textuales de este mundo. Deben ser estudiados, por tanto, en esta doble dimensión, como espejos de la sociedad y, simultáneamente, como generadores de las realidades sociales. Esta es la función pasiva y activa de la historiografía, lo que Jacques Derrida llamó quizás complicando demasiado el sentido común, la función deconstructiva y la función constructiva de los textos. El elaborador de los textos históricos actúa simultáneamente como lector del mundo que le rodea y como escritor de ese mundo (...) El lenguaje es fruto de la consolidación de las realidades del pasado; pero, al mismo tiempo, representa diversidades sociales del presente* (Aurell, 2006: 824)

Brota, entonces, una nueva paradoja. A simple vista, podría pensarse que el reclamo de Armstrong no está asociado a una visibilización de los sujetos femeninos en toda su heterogeneidad, ni a su posterior reconocimiento en diversos intersticios del funcionamiento social, sino que –por el contrario- esta autora estaría reclamando que se reconociera la cuota de poder que han detentado algunas mujeres a lo largo de la Historia y que, al hacerlo, se indique cuál fue su papel en la formación de las naciones, los continentes y las identidades.

En otras palabras, la autora estaría sugiriendo que es necesario volver a documentos estudiados y consagrados en el imaginario social bajo una lectura inalterable, pues esto constituiría un camino para dejar al descubierto la forma en que los medios de producción de la información –como la Academia, la literatura, la prensa o los manuales escolares- han propuesto y perpetuado esos sentidos definidores los hechos. Cómo han estructurado esas interpretaciones que niegan, en su misma formulación, la presencia de mujeres u otras identidades no heroificadas en los acontecimientos relatados.

Desde esta concepción, precisamente, es posible comprender los textos de Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo como territorios de conciliación, donde si bien se intenta crear –tal y como propone Scott- una espacio para la representación de la intimidad y una búsqueda de acontecimientos alternativos donde los sujetos femeninos han sido protagonistas, también se representa un vuelco en la interpretación de los hechos tradicionales que, muchas veces, se muestra como consecuencia de la acumulación de voces.

Un contagio de objetivos que, pese a haber escrito “un texto sin solución porque intenta describir un problema para que, por ahora, no hay ninguna solución” (43), Nancy Armstrong pareciera demandar en su propuesta:

En ninguna parte de Vigilar y Castigar ofrece Foucault una descripción de la relación existente entre lo que ocurre dentro de la familia (las prácticas asociadas con la reproducción biológica y el cuidado ordinario del cuerpo) y lo que ocurre fuera (las prácticas de vigilancia, enseñanza, curación o, en una palabra, la reproducción social)

(...) Mi argumentación es simple. Por muy influenciada que esté la noción de cultura de alguien por la teoría postestructuralista, dicha noción probablemente está deslindada a producir una historia basada en el género, en lugar de una historia del género, a no ser que esa noción de cultura esté influenciada también por el feminismo (Armstrong, 1990: 40)

Es evidente que esta imposibilidad, confesada por la autora, de resolver el planteamiento principal de su texto, está más cercana a la circunstancia de enunciación –exigida por ella misma - que al contenido a enunciar. Tal como la misma ensayista afirma, la dificultad para leer la intimidad desde lo político y comprender como actores sociales a quienes determinan el espacio privado no se debe a un aislamiento real, ni a que las historiadoras desconozcan los nexos que existen entre todos los ámbitos. Entonces, no es difícil deducir que la limitación está contenida en la ciencia histórica, una disciplina impedida de generar categorías para leer un hecho que atenta contra su organicidad positivista.

Esta particularidad provoca una serie de interrogantes. Por ejemplo, deja la duda de si modificando el registro, sería posible conciliar una “historia del género” con una “historia basada en el género”. Es decir, invita a plantearse si negociando con el pasado desde la novelística o la poesía, es posible abrir las puertas para denunciar las exclusiones y, al mismo tiempo, mostrar las grietas que se han producido a propósito de las mismas. De igual forma, hiende los límites que separan la Historia de cualquier otra discursividad humana y, al hacerlo, convoca a la formación manifiesta de identidades narrativas.

Una tensión productora de otras muchas paradojas: ¿Por qué Armstrong demanda una reconstrucción de lo histórico si no está admitiendo la capacidad simbólica de las ciencias sociales?, ¿acaso con su demanda está autor(izando) a la Academia como única fuente de conocimiento?, ¿por qué si apuesta por otra lógica al momento de estructurar el pasado, reitera su afán por acceder a determinadas instituciones en cuyo interior se diseñó la exclusión? Una respuesta hipotética puede estar en la necesidad explícita de justificar la presencia actual de los sujetos femeninos

en el marco de la Academia y, a la vez, proyectar una apertura del campo intelectual hacia la inclusión masiva de las mujeres letradas.

Al respecto, vale la pena recordar cuando Annarita Buttafuoco (1990) reflexiona en torno a la función política de la memoria colectiva. En principio, siguiendo a Gerda Lerner, propone que hacer historia “No es un lujo intelectual superfluo; hacer historia es una necesidad social” (48), aseveración que complementa comentando:

la elección de los rasgos que deben ser iluminados a través de la observación histórica está determinada por un presente que ya implica una hipótesis de futuro.

La historia estudia el cambio, pero es capaz de “reconocer lo que cambia porque entreve en ello las líneas y los elementos de continuidad: procediendo así puede individualizar las líneas de tendencias futuras. Aún más: la sociedad presente pide al pasado confirmación de las propias hipótesis conscientes o inconscientes de desarrollo en el futuro que, por lo demás, ha elegido ya, porque interroga a la historia sobre secciones específicas de experiencia y no sobre la globalidad de las preguntas que el presente podría plantear (Buttafuoco, 1990: 48)

Evidentemente, para esta autora, hay un efecto de retroactividad en la función histórica que, de algún modo, explicaría la desigualdad de las búsquedas de Scott y Armstrong. Al inscribirse en espacios diferentes del campo cultural, cada una de las estudiosas del género estaría demandando una visión histórica diferente, que legitimara su presencia como entes reivindicadores –en el caso de Scott- o bien como intelectuales con capital cultural suficiente para penetrar en el mundo editorial y la Academia –en el caso de Armstrong-. Valdría la pena entonces preguntarse, a partir de esta hipótesis, cuál es la opción de futuro a que buscan las cuatro ficciones que nos ocupan, así como cuáles son los métodos dirigidos a reestructurar la memoria colectiva.

A esta diversidad de rasgos elegibles se suma –además- la heterogeneidad de las relaciones que cada autora establece con los mismos. En las afirmaciones de Buttafuoco se asoma que el efecto de construcción del futuro a partir de la reelaboración del pasado –tanto en los modos de hacer historia diseñados por Scott y por Armstrong, como en *Bruja del Ávila* (1957), *Memorias disparatadas* (1959), *Memorias de*

una loca (1955) y *La mujer del caudillo* (1952)- no siempre está orientado en una misma dirección y puede fundamentarse, indistintamente, en un nexo imaginario o en uno simbólico.

En otras palabras, el vínculo con los hechos históricos puede cimentarse en una identificación con la forma, la estructura y el comportamiento de determinadas heroicidades, o bien en una afinidad silenciada respecto a la lógica que subyace al comportamiento de las mismas¹⁷. Lo que permitiría pensar que si bien las novelistas pretenden –al igual que las historiadoras feministas- establecer la existencia de determinadas genealogías desde donde desprender su voz y su subjetividad –a diferencia de lo que ocurre con las teóricas-, este grupo de autoras no busca establecer “verdades”, ni vínculos racionales, ni tan siquiera disposiciones jerárquicas de/con el pasado. Por el contrario, copiando sólo la imagen y no la lógica subyacente a la historiografía tradicional, Ferrero, Marciano, Méndez y Russo encuentran en sus obras la plataforma para proponer un nexo afectivo.

Ello, por una parte, les permite realizar una incursión en el campo intelectual sin más descalificaciones que su “mala literatura”. Del mismo modo, hace posible determinar en los cuatro textos, un tinte feminista que si bien fue negado en muchas ocasiones por las mismas escritoras, se evidencia en el gesto de autorreconocimiento implícito en su revisión del pasado. Pues, tal y como señala Buttafuoco:

¹⁷ En *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Žižek ejemplifica la diferencia entre la identificación simbólica y la imaginaria del siguiente modo: *En su penetrante análisis de Chaplin, Eisenstein puso de manifiesto que la característica crucial de sus parodias era una actitud depravada, sádica, humillante, con los niños: en las películas de Chaplin, a los niños no se les trata con la usual dulzura: se les molesta, se burlan de ellos, se ríen de sus fracasos, se les desparrama la comida como si fueran pollitos, etcétera. La pregunta a hacernos aquí es, sin embargo ¿desde dónde hemos de mirar a los niños para que nos parezcan objetos a los que molestar o burlarnos de ellos, y no frágiles criaturas que necesitan protección? La respuesta es, por supuesto, la mirada de los propios niños –solo los niños tratan a sus pares así-; la distancia sádica con respecto a los niños implica la consecuencia de la identificación simbólica con la mirada de los propios niños* (Žižek, 2003: 149). De este modo, podría decirse que en cada propuesta para leer el pasado, las voces femeninas estarían ejecutando un proceso de identificación simbólica con algún otro actor social –con el mesías letrado, cuando se busca el reconocimiento del quehacer cotidiano de la mujer dentro del transcurrir político; con el sujeto modélico del positivismo, cuando se reivindica la diferencia biológica y la necesidad de comprender la diferencia; o bien, con el héroe revolucionario, cuando se pretende reinventar la ciencia histórica, para que admita en sus registros a las mujeres intelectuales, por ejemplo- que permitiera trazar un camino subjetivo por venir.

Memoria- identidad; mujer guardiana del recuerdo; feminismo y conquista de la memoria: estamos en el corazón del problema. Todo gira alrededor del primer perno: memoria- identidad, pero se le han añadido objetos y sujetos precisos: mujeres y feminismo.

Las mujeres, cuya identidad parece haber sido constantemente definida por otros, necesitan más que cualquier otro “grupo” construir una memoria que sirva de autorreconocimiento y valoración. No han sido, sin embargo, las mujeres, en general, quienes se han planteado el problema, sino las feministas, es decir, aquellas mujeres que han desarrollado un análisis de los mecanismos de la opresión sexual, hipotetizando su superación a través de prácticas políticas específicas. Esto quiere decir, además, que las feministas han tenido y tienen una particular interpretación del destino social de las mujeres en la historia (Buttafuoco, 1990: 49)

Desde esta perspectiva, el hecho simple de inscribir una voz femenina en el pasado supondrá un gesto de reafirmación de la mujer en la Historia y, como consecuencia de ello, la temática constituirá una marca feminista innegable en los relatos que componen el corpus; sin embargo, el movimiento más contundente está en la reafirmación de las cuatro autoras como mujeres intelectuales, precisamente en la década de los cincuenta, un momento por demás convulso en el imaginario nacional. En medio de la necesidad estatal de reinscribir a la mujer en la intimidad, Ferrero, Marciano, Méndez y Russo se autorrepresentan por medio de una ficción histórica, lo que erige su recuperación del pasado como una expresión del feminismo.

Ciertamente, como sugiere Gioconda Espina, “En Venezuela jamás ha existido un movimiento feminista, como aquel Movimiento de Liberación de la Mujer, MLM, que surgió en Francia a fines de la década de los sesenta”, sino únicamente “grupos de mujeres feministas. Y mujeres feministas no organizadas en grupos de mujeres sino en grupos mixtos (...) o en grupos de mujeres que no se han calificado en sus estatutos como feministas” (Espina, 2003: 1); no obstante, a partir de las transversalidades que agrupan las novelas que aquí nos ocupan, se plantea la posibilidad de leerlas bajo un el signo de una colectividad, con fines y alcances si bien específicos, no extraordinarios. Tal y como afirmaba Verena Radkau (1986) hace más de dos décadas:

Si las mujeres se tratan en este tipo de análisis como un problema “especial”, se revela el problema general antes mencionado: las mujeres no son simplemente olvidadas, sino la especie femenina se entiende como caso especial de la especie masculina “humanidad”, mientras la historia se define por los varones como historia general (...) Todo esto nos lleva a la pregunta por la historia de las mujeres, es decir, por una historia que no es independiente de la de los hombres, pero sí una de mujeres. Esta pregunta se basa en el supuesto de que hay una historia diferente para hombres y mujeres y que las mujeres tienen su propia experiencia dentro de, y de la historia (Radkau, 1986: 79- 80)

Como se verá en los capítulos destinados al análisis textual, es fácil identificar dentro de las novelas aquí estudiadas este proceso de reivindicación de la experiencia en la reconstrucción del pasado, es decir, resulta sencillo comprender estas obras como apuestas por desnaturalizar la selección de los hechos historiables y, a la vez, romper algunas tautologías imperantes en la edificación del recuerdo. Hecho que si bien alejará el discurso de la historiografía social, permitirá también que los métodos más comunes dentro de esta disciplina se abran a la comprensión de los fenómenos culturales.

Por ejemplo, la edificación de nuevos sujetos de la enunciación y nuevos sujetos enunciados permite replantearse si los varones letrados son los actores históricos por excelencia, dado que ejecutan hechos historiables o si bien, los hechos historiables han adquirido esa condición, como consecuencia de haber sido ejecutados por individualidades entronizadas dentro del imaginario como “sujetos históricos por excelencia”. Por extensión, los textos invitan a preguntarse si la plataforma de rememoración establecida desde diversas instituciones del saber se entronizó por su validez objetiva o si se hizo llamar objetiva porque neutralizaba los matices y las divergencias identitarias de todos los sujetos implicados.

En otras palabras, la incursión de las mujeres intelectuales en la reconstrucción del pasado sirve para poner bajo sospecha los cimientos de la investigación historiográfica, lo que desemboca en una revisión de lo “social” como categoría y su separación forzada de lo “cultural”. A partir de esta propuesta, sí sería posible hablar de lo local desde una pluralidad, comprender lo “social” como una coalición de

individualidades y, a partir de ello, comprender todas las formas de reconstrucción del pasado como un continuum. Tal y como sugiere Radkau:

El punto de partida de la historia de las mujeres aquí propuesta es “micro” y privilegia los elementos cualitativos; no busca una representatividad cuantitativa. En esto se asemeja a lo que el antropólogo Geertz llama “descripción densa” (“Thick description”), es decir, una descripción interpretativa minuciosa en el entendido de que el significado de las acciones sociales va más allá de ellas mismas (Radkau, 1986: 92)

Esta propuesta se materializa claramente en las obras del corpus; no obstante, el estilo que adquieren trae consigo una dificultad: la cercanía al mito. Una característica que, además, quienes elevaron demandas de reconocimiento, subjetividad y discurso – no sólo en Venezuela, sino en buena parte del continente- a partir de la década de los setenta del siglo XX, se jactaban de haber controlado¹⁸. Más allá de los inconvenientes, esta tensión tiene un efecto sumamente interesante y es que al basar –abiertamente- su propio discurso en una narrativa, las escritoras de la contramemoria estarían develando la condición mitológica de la historiografía androcéntrica.

Cabe recordar las consideraciones en torno a esta diatriba propuestas por Amparo Moreno Sardà, en *De qué hablamos cuando hablamos del hombre* (2007):

por una parte, la palabra historia se refiere tanto a lo que sucedió en el pasado, como a lo que los historiadores, colectivo legitimado para tal fin, explicamos acerca de lo que sucedió, a pesar de que son dos cosas distintas. La confusión entre estos dos significados permite que la palabra de los historiadores se erija en expresión verídica de lo que sucedió, condicionando cualquier otra reflexión acerca de cómo se ha fraguado al presente en la sucesión de otros presentes definidos ya como pasado.

Además, la palabra historia se utiliza también para calificar determinadas formas de vida social frente a otras que resultan definidas como prehistóricas: las formas de vida

¹⁸ A diferencia de lo que ocurre con las novelas como *Yavar fiesta*, *La región más transparente* o *El mundo es ancho y ajeno*, no se trata de una recodificación del mito, sino de un acto simple de ingreso a esta lógica de pensamiento. Por ello, incluso la escritura misma que llevan a cabo los sujetos femeninos, correrían el riesgo de ser manejados desde la mitagogia.

social que han requerido la utilización de la escritura se constituyen así en parámetro mediante el que se mide y valoran aquellas opciones histórico- culturales que no se han dotado de este medio. La polisemia de este concepto encubre un sistema de valores que hegemoniza la contabilidad y la escritura, instrumentos claves del control civilizado de la vida social (Moreno Sardà, 2007: 178)

De esta propuesta es posible desprender que si bien los textos que componen el corpus recuperan sujetos femeninos letrados y los explican por medio de construcciones épicas, la definición de las escrituras como “memorias”, “biografías” o “novelas” descentra el ejercicio historiográfico, pues demuestra que es posible apropiarse de las estrategias y métodos de esta disciplina, para obtener un resultado cercano a la fábula. Las narraciones aquí estudiadas, además, dado el género literario en el que se inscriben, amplían la condición de civilidad al extremo en que casi cualquier personaje —como una bruja, una esposa fiel o una loca- toman parte de la misma.

Ahora bien, la mirada de Moreno Sardà acerca del quehacer historiográfico, de alguna manera, vuelve a escindir los ejercicios de ficción de las propuestas teóricas de Scott, de Armstrong e, inclusive, de Buttafuoco, dado que esta estudiosa aporta una inalienable carga de autoritarismo a cualquier intento por “explicar” —desde una pretendida objetividad- un hecho sucedido. Pese a ello, la visión teórica y universalizante tiene un alcance destructor similar al que pudieran estar persiguiendo los textos literarios, sólo que se enfrentan a la historiografía androcéntrica desde perspectivas diferentes.

En la misma medida en que la teorización en torno a la Historia como práctica y la exposición de alternativas para incluir el género —en condición objeto, categoría o centro- dentro la reconstrucción del pasado dejan al descubierto los mecanismos mediante los cuales la historiografía tradicional ha manipulado una serie de prejuicios; la ficcionalización pública de acontecimientos y sujetos pasados, evidencia cómo la Historia está conformada por significantes flotantes, acolchados en torno al privilegio de una noción determinada.

En otras palabras, mientras las prácticas delineadas, ejecutadas y demandas por las teóricas del género rompen con la fantasía causal que cohesiona a las naciones, los

continentes y las identidades derivadas del relato histórico; el empleo del mito, por parte de las novelistas, desnuda el ejercicio represivo de la narración, con lo cual, en ambos casos, se descubre la imposibilidad constitutiva de una memoria social incluyente y, al mismo tiempo, se desencadena una búsqueda identitaria alternativa. Sólo que al emprender este cometido, las relaciones entre Mujer e Historia, se diversifican una vez más. Tal como señala Moreno Sardà:

Verdaderamente, el discurso histórico ha sido elaborado hasta ahora partiendo del presupuesto dogmático de que la contradicción social principal es la contradicción de clase, mientras que la opresión de sexo (¿se puede hablar de explotación?, nos han hecho dudar...) es sólo una contradicción secundaria (...) El reaccionarismo del movimiento obrero no tenía nada que ver con su posición frente “el problema de la mujer”...Pero todo feminismo que no tuviera asumidas estas premisas se tornaba sospechoso de burgués-y-por-tanto-reaccionario, argumento no por simplista menos eficaz para capitalizar las energías de las mujeres y descalificar y no atender todo aquello que planteaba el feminismo calificado como radical (Moreno Sardà, 2007: 41-42)

Así pues, para esta autora hay al menos dos identidades resultantes en el proceso de reconstrucción del pasado desde/con/a partir de la noción de género.

En primer lugar, esta afirmación indica la existencia de una nueva gama de tensiones en la reconstrucción historiográfica. Pugnas que –junto a las antes referidas– servirían para justificar la presencia de una heterogeneidad de voces, al momento de sistematizar las relaciones entre la mujer y el pasado. Aquí se señala, por ejemplo, un enfrentamiento entre la reivindicación de la palabra femenina –como un código ajeno a las ciencias sociales pero con la capacidad de resignificarlas– y la pretensión de algunas historiadoras, de alcanzar una voz semejante o equivalente a la de los intelectuales masculinos; del mismo modo, se sugieren una serie de matices en las posturas feministas que, al emerger, supondrán una mayor o menor tendencia a aislar la representación del sujeto femenino de la reconstrucción histórica instituida. Por eso, resultaría imposible pensar tanto a un único sujeto femenino protagonista de la Historia, como a una única mujer encargada de su reestructuración.

A pesar de ello, tras leer este fragmento y contrastarlo con todas las posturas aquí esbozadas, es posible hallar algunos rasgos que cohesionan todas las miradas críticas y narrativas antes aludidas, como pudiera ser: el rechazo a la domesticación de la memoria, la respuesta frente a la homegenización de los sujetos femeninos, la rearticulación del *ethos* que rige la reconstrucción de los acontecimientos, la ruptura con el anonimato de los hechos, la búsqueda de subjetividades más que de acontecimientos y la puesta en evidencia de la lógica subyacente a ciertas prácticas sociales naturalizadas.

Todo lo cual aunado a que -según los comentarios de Moreno Sardà- las historiadoras feministas, más allá del mapa ideológico donde asienten su postura, fundamentan su identidad en “ser” singularidades historiables, en “hacer” un esfuerzo por pluralizar la Historia, en “idear” una genealogía subjetiva a contrapelo y en, posteriormente, “narrarla”, nos invita a pensar en la presencia de una nueva identidad. Es decir, al diversificar el pasado, abrirlo a nuevas fuentes documentales para exponer sus desniveles y develar las alternativas de pensamiento que lo constituyen, tanto las escritoras como las teóricas se estarían apropiando de una identidad hasta cierto punto inteligible dentro del campo cultural, con lo cual, estarían empleando la rememoración con la finalidad de historizar y codificar un nuevo vínculo para la comunicación.

Del mismo modo, en este debate se reitera la idea de que en las ficciones del pasado, se recuperan algunos problemas fundamentales de los estudios géneros: el sujeto, la corporalidad, el discurso y la identidad, lo que tensa aún más las relaciones entre Historia- historiografía y género, tematizadas y recompuestas en las diferentes obras que componen el corpus. Para verlo más claramente, basta con recordar a Patrizia Violi (1990), cuando afirma que:

Si la naturaleza del sujeto femenino es esta paradójica conjunción de particular y universal, ello tiene también algunas consecuencias respecto al lenguaje. Sobre todo modifica el modo de pensar en el sujeto del lenguaje (...) Creo que la reintroducción del individuo locutor como ‘soporte’ psicofísico del enunciante textual permite abrir una rendija en el aparato formal de la enunciación, tal que permita articular en su interior la diferencia sexual. El sujeto de la enunciación que se debe volver a introducir en la teoría es el conjunto de diversas determinaciones, ni pura forma lingüística ni pura materia

extrasemiótica, sino la resultante de un proceso social y cultural, es decir, semiótico de producción de sentido (Violi, 1990: 139)

En este orden de ideas, podría afirmarse que las narrativas de la contramemoria suponen, en principio, un dilema entre la diversidad y la identidad, por ello, su revisión como mapa discursivo, abre la puerta para comprenderlas –al mismo tiempo– como una gama de escrituras y una variedad de poéticas. Siempre agrupadas, claro está, bajo la marca histórica de un momento reconstruido y un momento de reconstrucción. Ciertamente, podría señalarse un peligro esencialista en estos experimentos de recuperación del pasado; sin embargo, al enfrentarse a propuestas narrativas tan diversas como la ficcionalización del discurso biográfico, la parodia de la escritura autobiográfica o el uso político del anacronismo, la heterogeneidad adquiere una relevancia fundamental en el debate.

La presentación de una plataforma plural abre las puertas para leer –sin trascender los límites de la literatura venezolana– la representación de nuevos territorios enunciativos. Espacios nacionales ajenos al “campo” del regionalismo y a la “ciudad” problematizada en la narrativa de los sesenta. El carácter misceláneo de las escrituras que aquí nos ocupan, las ayuda a crear un “espacio propio” para sus autoras y a repensar la categoría de “pertenencia” en un marco social y político en plena fundación.

Podría decirse entonces que la tríada Historia- historiografía- problemas de género se cruza con “lo particular”, “lo cultural”, “lo regional” y “lo nacional” en las novelas de la contramemoria, al punto que las voces y las identidades femeninas penetran en los imaginarios establecidos por la literatura canónica –donde el llanero, el intelectual y el sujeto urbano detentan el poder– para complejizarlos. Como se verá en la lectura de *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias disparatadas* (1959), espacio y voz de mujer se juntarán en la problematización de los límites del territorio venezolano y, a propósito de su heterogeneidad, en la construcción de espacios propios para las mujeres intelectuales.

6. Leyendo las cicatrices: memoria e historiografía en la Venezuela de los cincuenta

En Venezuela esos fenómenos se reflejan aún con mayor dolor y desconcierto. Nuestra sensibilidad es americana, y nuestra cultura europea. De aquí las formas dramáticas que reviste la lucha sostenida a través de los años por la minoría escasa que pretende imponer formas de civilización avanzada a un pueblo en el primer grado de su evolución. La Historia ha sido desde los comienzos de la batalla una de las armas mejor blandidas para herir el corazón de las multitudes

(Luis Correa, “La enseñanza de la Historia”)

Uno de los detonantes de la proliferación de ficciones de archivo en la Venezuela de mediados del siglo XX, lo constituye el viraje que sufrió en el país la concepción de los estudios históricos durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Se trató de la profesionalización de una antigua práctica discursiva que conllevó el diseño de una gama de posicionamientos en torno al pasado y a la memoria pretendidamente reconstruida bajo el rótulo de “Historia nacional”. Así pues, para aproximarse a las escrituras de la contramemoria aquí estudiadas, resulta imperioso tratar de entender cómo y con qué fin se realizaba la práctica historiográfica en el ámbito nacional para el momento de edición de estos textos. María Elena González Deluca resume las modificaciones señalando:

La historiografía de las últimas décadas ha tenido un desarrollo cuantitativo considerable, y eso incluye el total de publicaciones y la diversificación temática (...) Estos cambios son los que corresponden al medio siglo que se inicia en 1950, cuando todavía era dominante la historiografía tradicional de influencia positivista de las décadas iniciales del siglo XX y también la de inspiración nacionalista de autores de la época como Mario Briceño Iragorry, Mariano Picón Salas y Augusto Mijares, entre otros (González Deluca, 2007: 147)

Obviamente, para esta investigadora, la década de los cincuenta supuso un momento de transición durante el cual la concepción positivista de la Historia se encontraba penetrada por ciertas prácticas tradicionales de rememoración, dirigidas – en buena parte- al diseño de una “Patria Ideal”. Resulta entonces sumamente elocuente

que los tres nombres referidos en este fragmento para ejemplificar la historiografía de “inspiración nacionalista” correspondan a intelectuales inscritos en el imaginario nacional como escritores o estudiosos de la literatura, más que como científicos o investigadores de tendencia positivista.

Ciertamente, hasta finales de la década de los cincuenta el saber histórico y el literario no tenían límites claros, de hecho, durante mucho tiempo integraron una misma Academia Nacional; sin embargo, los textos escritos por Picón Salas, Mijares y Briceño Iragorry - aquellos dirigidos a la reorganización del pasado- han sido clasificados de “biografías”, “historias noveladas” o “novelas históricas” en los manuales de literatura y otros intentos de sistematización posteriores, con lo cual, la recepción cultural estaba dejando claro que la narrativa era un espacio para la edificación de identidades igual de eficaz que la práctica historiográfica.

González Deluca señala, además, diversos fragmentos de autolegitimación por parte de estos autores dentro de sus ficciones, ejercicios que les permitieron establecer los linderos de la participación femenina en la definición del territorio nacional. Es decir, si “Augusto Mijares [además de Briceño Iragorry] buscó a través del ensayo histórico transmitir un significado de intención pedagógica para su propio tiempo” (González Deluca, 2007: 38), con el gesto simple de publicar sus comentarios estaría asumiendo una posición jerárquica desde la cual prescribir a los sujetos nacionales y distinguir quiénes más podían hacerlo.

Por eso, no es extraño ver entre los narradores- historiadores la tendencia a “recoger” algunas visiones populares, propias de la oralidad, en textos de carácter académico, para darle un alcance teórico y/o universalizable. En estos casos, se estaría reafirmando el papel de “traductor” que ejercen quienes reconstruyen el pasado, dado que –según lo expuesto por estos autores- ellos estarían facultados para indicar dónde y por qué se conectan las acciones heroicas que dieron pie a la nación, con la cotidianidad que viven los venezolanos.

Un texto que da buena cuenta de ello es *Geografía física de Venezuela* (1952), de Antonio Arráiz, donde el autor comienza afirmando:

Yo me sonrío cuando oigo decir que Venezuela tiene la forma de una hoja acorazonada, cuyo nervio es el Orinoco, que la penetra, la nutre y se ramifica en ambos sentidos de su potente cuerpo tropical; o que tiene la forma de una bandera, desgarrada por sus luchas, desplegada en el tope de la América del Sur; o la forma de un hacha, enastada en el robusto cabo del Territorio Amazonas, cuyo peto es los Andes y cuya acelerada pala se asesta contra la petulancia azul del Atlántico. También observada por quien llega del Norte, semeja una carraca de afilada proa y pesado castillo de popa, hinchada la vela del misterioso Río Negro hacia el corazón de las selvas (Arráiz, 1952: 12)

Posteriormente, añade:

Me sonrío igualmente, cuando afirman que su mayor largo es de 1.050 kilómetros, contando de Norte a Sur; su mayor ancho, de Este a Oeste, es de 1.410, y que su contorno mide 6.000 kilómetros.

Más que todo eso, Venezuela asume la forma del pensamiento de sus hombres y el entorno del corazón de sus mujeres, y sus mayores dimensiones de Norte a Sur, de Este a Oeste, o por donde sea que se tiendan los hilos de la rosa de los vientos, son hasta donde la lleven algún día el empuje de sus hijos, el resplandor de sus héroes, la hondura de sus sabios, la eminencia de sus varones, la fluidez de los cantos con que la ensalzan sus poetas y músicos, la cordialidad de sus gentes, la audacia de sus navegantes y el tesón de sus exploradores (Arráiz, 1952: 12- 13)

A diferencia de lo que se verá en otras tendencias historiográficas extendidas en Venezuela, para la década de los cincuenta, en este texto se comprende el pasado no como una sucesión de hechos que conducen a una situación presente, sino como una serie de discursos que se superponen para dar como resultado un territorio en proceso de gestación. Curiosamente, el intelectual que enuncia esta sugerencia, sitúa en un plano equivalente entre sí e inferior al discurso que en ese momento él estructura, la precisión científica con la que ha sido medido el territorio y las miradas poéticas que han recaído sobre el mismo. En un irrefutable gesto de autolegitimación, Arráiz establece que el pasado y el presente de la patria no son más ni menos medibles desde

la mirada coloquial del pueblo venezolano, que desde los paradigmas positivistas de conocimiento. Asimismo, se encarga de compartimentar las labores sociales de los distintos actores que concibe –y, por tanto, que existen- dentro de la Venezuela que él conoce. Este movimiento le sirve de base para destinar el espacio de la racionalidad, del heroísmo y separar el de la sabiduría para los hombres y el de la emocionalidad para las mujeres o, lo que es lo mismo, para establecer la competencia de todos y cada uno de los sujetos que han imaginado la nación y, posteriormente, posicionarse en el lugar “clasificador” que le permite recoger, seleccionar y analizar las diversas formas de entender Venezuela.

De igual forma, Arráiz estaría vinculando la escritura del pasado con la capacidad y/o autorización de la participación política en el presente y, al mismo tiempo, estaría estableciendo un doble canal de comunicación entre la condición de ciudadanía y la organización de la historia: en la medida en que él como sujeto –al igual que el resto de los historiadores nacionalistas- exige un conocimiento mínimo del entorno inmediato a aquellos individuos que pretendían recuperar la memoria nacional, también establece que sólo quienes conocen la Historia y se han encargado de comprenderla, están autorizados a acceder a la condición de ciudadanía.

Aunque abiertamente normatizadora, esta premisa no aparece únicamente en *Geografía física de Venezuela*, de hecho, es fundamentada con más detenimiento en otros manuales. Por ejemplo, en algunos casos la legitimación de la tautología antes señalada se basará en una relectura de las figuras irrenunciables de la Historia Patria. Bolívar, Miranda y hasta el mismo José Antonio Páez serán recuperados en los textos de orientación nacionalista como sujetos letrados que sólo por circunstancias políticas inmanejables, se tornarían hombres de acción. A este respecto, resulta muy ilustrativo el texto publicado por Juan Uslar Pietri (1954), con el título *Historia de la rebelión popular de 1814*. En el prólogo de ese texto, el autor afirma que:

en el estudio de la Rebelión Popular se resalta de manera poderosa la labor de Bolívar y de sus lugartenientes. Pues, además de sostener nuestros libertadores una guerra a muerte con España, mantenían una lucha contra los mismos venezolanos que peleaban por la libertad social. El libertador ha tenido que ser un hombre extraordinario, superior, para

haber podido resistir aquella oleada de sangre, sin imponérsele y dominarla, haciéndola suya, para luego ir a luchar contra la autoridad despótica del rey de España. El supo aprovecharla y domarla como un potro cerrero hasta llevarla por las vías de la Independencia de la patria. Y hay que señalar, que esa Rebelión fue un movimiento tanto o más sangriento que la Jacquerie y que la misma Revolución francesa (Uslar Pietri, 1954: 10)

En este breve fragmento se perfila claramente la imagen de un héroe fundador que no sólo diseña una República ideal, sino que además, obliga a los “hombres comunes” a trabajar a favor de su proyecto, dado que éstos no son capaces de descubrir dónde se encuentra su propio bienestar. Es decir, la superioridad de Bolívar, según se muestra en el fragmento, no sólo viene dada por sus capacidades intelectuales y de liderazgo, sino principalmente porque ve con mayor claridad qué desea el pueblo y, aunque deba emplear la fuerza para lograrlo, le impone ser libre y soberano.

Por más paradójico que luzca a simple vista este planteamiento, adquiere un sentido definitivo cuando se contrasta con las necesidades de legitimidad que definían tanto el proyecto desarrollista de nación, perfilado desde el Estado, como la alternativa política que planteaba desde la resistencia. En ambos casos, la defensa de un sujeto modélico incomprendido por su superioridad era necesaria y urgente, ¿cómo si no podría comprenderse el enfrentamiento a las opiniones del “pueblo”?, ¿cómo si no se podía explicar la ausencia de colectivos sociales como las personas no escolarizadas, las mujeres o los grupos políticamente divergentes, en la toma de decisiones?

Se insinúa, además, otro elemento importante dentro de estas consideraciones y es la indiferencia –que en este caso es llamada “resistencia”- frente a la muerte. Ciertamente, un enfrentamiento armado contra el poder de la junta militar que gobernaba para la década de los cincuenta en Venezuela, o bien la legitimación misma de este régimen que había accedido al poder por un camino violento, hubieran supuesto manifestaciones de violencia explícita, asesinatos y duelos abiertos entre bandos que entraban en conflicto con los valores de “paz” y “orden” cimentados en el imaginario venezolano.

Ante ello, el hecho de que Bolívar hubiera renunciado –aunque de forma transitoria- a la paz y hubiera sacrificado la vida de algunos venezolanos para conseguir el bien común, resultaba un argumento sumamente útil para justificar tanto alzamientos como sumisiones, en la década de los cincuenta. Por ello, Uslar Pietri se ve en la necesidad de marcar moralmente estas acciones y valorarlas positiva o negativamente, según los intereses ideológicos que la inspiren:

No me explico cómo ha sido posible interpretar como realismo la rebelión por el sólo hecho de decirse realista (...) En sitios como en los llanos o en los lejanos campos donde era muy difícil que llegara la voz del sacerdote, donde apenas se tenían nociones vagas de lo que era el Cristianismo, mal iban a saber lo que significaba el Rey. Aquellas insurreccionadas montoneras que iban saqueando y matando blancos, cometiendo sacrilegios en las iglesias, ensangrentando altares, no podían ser jamás realistas, ni representantes del orden y la religión. Lo que sucedía era que aquellos hombres abrazaban las banderas realistas como un pretexto para satisfacer sus odios de clase, para realizar la libertad social que anhelaban (Uslar Pietri, 1954: 11)

En estas afirmaciones se señala, en principio, una ignorancia absoluta por parte del colectivo acerca de cuál era el proyecto político que más le convenía, reafirmada con –y esto resulta muy elocuente en la década de los cincuenta- la calificación de “los montoneros” como seres incapaces de distinguir la causa ideológica fundamental de sus acciones. Es decir, para Uslar Pietri, los “rebeldes” enunciaban posiciones políticas poco respetables, dado que no entendían del todo los alcances o el significado trascendente de los grupos ideológicos a los que se adscribían. Sin duda, estas afirmaciones dan pie a reflexionar en torno a otro de los usos de la Historia manejados en la década de los cincuenta, que consiste en devaluar a los adversarios políticos con su adscripción a genealogías desorientadas en el pasado nacional.

En este marco, Juan Uslar Pietri declara, de forma implícita, su necesidad de señalarle al pueblo el camino de la verdad, aunque éste no sea capaz de reconocerlo; de explicarle cuál es la verdadera ideología que lo mueve, aunque el actor niegue identificarse con el proyecto en cuestión; y de justificar la existencia de una

individualidad con este poder simbólico dentro del mapa subjetivo de la nación, pues Simón Bolívar –el indiscutible padre de la Patria- ya había desempeñado esas mismas funciones siglo y medio antes de que los historiadores lo hicieran.

Ahora bien, este sujeto del saber entra en conflicto evidente con los intelectuales positivistas, quienes en la década de los cincuenta se encontraban en situación de emergencia. Una pugna que es fácil de evidenciar, cuando se revisan los programas de enseñanza de la Historia que dominaban la escuela venezolana desde finales de la década de los cuarenta. María Díaz de la Fe, en su *Estudio de los programas de historia de Venezuela de 5to grado desde 1944 hasta nuestros días y su uso por parte de los docentes* (1998), establece:

Al presentar los contenidos históricos del programa de Quinto Grado de Primaria (objeto del presente análisis) por grandes temas, sigue siendo un simple programa de carácter cronológico, de abundante contenido, que tanto se critica en los Programas, así se tiene que en Quinto Grado se veía toda la “Vida Política de Venezuela desde la disolución de la Gran Colombia hasta la actualidad”, para en sexto grado englobar todo el conocimiento histórico visto desde el primer Grado, hasta “Venezuela República Independiente” que se estudia en sexto grado (Díaz de la fe, 1998: 38)

Obviamente, según lo establecido por la autora, el pensamiento positivista que pretendía regir la historiografía en la década de los cincuenta, buscaba negar cualquier posibilidad especulativa e, incluso, interpretativa de los acontecimientos. Un gesto que, a pesar de los esfuerzos realizados por el Estado en esos años, hubiera podido limitar el asentamiento del nacionalismo en la enseñanza de la Historia; no obstante, la penetración del ensayo historiográfico y la novela histórica dentro del canon literario nacional, sirvió como correlato a esta larga lista de sucesos sin implicación política aparente. Por ello, es posible afirmar que la despolitización de la enseñanza de la Historia servía a un mismo tiempo para imponer una supuesta lógica racional como única forma de acceso al pasado y, a la vez, para caracterizar tanto el discurso explicativo como al ejecutor del mismo.

Basta con revisar algunos de los manuales didácticos de esa época para notar esta compartimentación. Por ejemplo, en el año 1952, el Individuo de número de la Academia Nacional de la Historia, Jesús Antonio Cova, publicaba por primera vez su texto *Historia de Venezuela. Desde el descubrimiento hasta nuestros días*, un libro que para 1955 se había reeditado doce veces y que por entonces aparecía acompañado de un prólogo de Luis Correa. En los textos de cada uno de estos historiadores se traslucía una necesidad de establecer la utilidad social del pasado y, sobre todo, de adecuarlo a una sociedad venezolana que se encontraba en pleno período de refundación. Concretamente, en el apartado “La enseñanza de la historia”, Correa afirmaba:

En Venezuela esos fenómenos se reflejan aún con mayor dolor y desconcierto. Nuestra sensibilidad es americana, y nuestra cultura europea. De aquí las formas dramáticas que reviste la lucha sostenida a través de los años por la minoría escasa que pretende imponer formas de civilización avanzada a un pueblo en el primer grado de su evolución. La Historia ha sido desde los comienzos de la batalla una de las armas mejor blandidas para herir el corazón de las multitudes (Correa, 1955: 12)

Con este tipo de afirmaciones, ponía en evidencia que –para la década de los cincuenta del siglo XX– la construcción de una Historia nacional desempeñaba dos funciones principales: la búsqueda de una conciencia que soportara en el imaginario la definición del “sujeto venezolano” y la reafirmación de un intelectual, encargado de mediar entre “el pueblo” y la identidad que, categóricamente, “el pueblo” debía asumir como propia. O, lo que es lo mismo, Correa sugiere como fundamental la enseñanza de la Historia patria, para consolidar la occidentalización del pensamiento venezolano y, a la vez, empoderar a quienes se encargaban de este proceso.

De esta manera, en el texto se trasluce que el enfrentamiento originario al imperio español, a partir del cual se estructuraba “la historia de la emancipación”, debía ser sustituido por un pacto, por un proceso de negociación donde el único término reprochable hacia la cultura europea se encontraba en la igualdad y no en la especificidad del territorio dominado. Según Correa, la singularidad de la identidad y del territorio venezolanos no debe desprenderse de una reivindicación de la diferencia,

ni de la búsqueda de un ideal nacional que apueste por el diálogo étnico y social, sino que se fundamentaba en cuán europeos y “civilizados” habían llegado a ser los intelectuales nacionales y, por tanto, en la capacidad para crear una cultura equivalente a la española en un nuevo espacio geográfico.

La solución simbólica que se atribuye a este conflicto, se basa en la deposición de la “sensibilidad americana” a favor de la “cultura europea”, lo que equivale a decir que para Correa es indispensable basar la recuperación del pasado en criterios racionales y no emocionales, que traigan consigo algunas consideraciones “objetivas”, lo que si bien podría reafirmar la idea de una “formación ciudadana” a partir del estudio de la Historia, restaría al intelectual la potestad de educar “moralmente” a su pueblo¹⁹. Quizás en busca de solventar este inconveniente, el autor señala hacia el final del apartado:

Cova, catedrático de Historia, reanima la llama del optimismo en los corazones transidos y decadentes. Su libro está escrito con entusiasmo, con ardor juvenil. Algunos de sus juicios no son, quizá, el producto de madura reflexión, sino el ímpetu del azor en vuelo hacia una presa fatigada. Pero no pueden negársele condiciones de primer orden para alcanzar el éxito apetecido, y que entre ellas sobresale la obligación que se ha impuesto de difundir las virtudes eminentes que fueron el patrimonio de nuestros mayores. En esto se basan las cualidades de su obra, y la promesa de un futuro halagador que ya se acerca, como la Primavera de Boticelli, colmadas las manos y de frutos en sazón (Correa, 1955: 13-14)

Ciertamente, la exigencia de un discurso racional se reitera como comentario de cierre; no obstante, se presenta acompañada de dos elementos más: la búsqueda de una estética que, de algún modo, acerque el discurso historiográfico a la práctica literaria; y

¹⁹ Propone Hans- Joachim König (2004): *Antes estuvimos en el pasado. Y para buscar y amar nuestros mayores debemos buscar y amar la Historia que ellos hicieron. En Venezuela, justamente, hay una marcada devoción por el pasado. Venezuela quiere su Historia. Venezuela parece buscarse a sí misma en el valor de las acciones de quienes forjaron la Patria. Ya esto es un buen punto de apoyo para la palanca de su progreso moral. Así definía Mario Briceño Irigorry el papel de la Historia como fuente de una enseñanza moral y como factor formativo de la conciencia ciudadana en 1942* (König, 2004: 97), es decir, según este autor en las décadas precedentes a la edición del texto de Correa, el historiador era también un coadyuvante en la construcción del sujeto ideal de la nación. Una función con la que los nuevos pensadores estaban obligados a negociar.

la función prospectiva que tiene la reorganización del pasado. En otras palabras, si bien el autor comenta que Jesús Antonio Cova es un intelectual de conocimientos probados, también sugiere que su forma de exhibir este saber es eminentemente narrativa y apasionada, lo que le permite presentar un supuesto viraje histórico como la continuación deseable de la dinámica social instituida.

Entonces, se torna por demás curioso que al leer directamente el texto de Cova emerja un mirada del pasado marcada, en primer lugar, por un patriotismo básico e indiscutible sobre el cual se fundamenta la identidad y, en segundo término, por la glorificación de ciertas tipologías sociales –héroes patrios, intelectuales orgánicos, estereotipos de los diversos sectores socioeconómicos de la población- conducentes a admitir el orden político como natural y evitar de eso modo cualquier cuestionamiento. En su pretensión de conciliar las miradas de la Historia con el futuro nacional ideado por el perezjimenismo, este manual se propone reforzar las interacciones diseñadas por el Estado.

El fragmento del texto que mejor da cuenta de ello es, curiosamente, un apartado brevísimo, que lleva por título “Cultura intelectual desde 1890 hasta nuestros días.- Venezuela contemporánea”. Tras la declaración de haber iniciado en la última década del siglo XIX una “verdadera y estable era de paz que ha fructificado en todas y cada una de nuestras actividades, permitiendo a las Artes, las Ciencias y las Letras, florecer sin ninguna interrupción” (Cova, 1955: 192), el autor establece como “hombres de letras” y “hombres de Historia” a un grupo de intelectuales con un perfil muy claro. Literalmente, asegura:

En las ciencias históricas y sociales son igualmente notables: Pedro M. de Arcaya, José Gil Fortoul, Josè Ladislao Andara, L. Vallenilla Lanz²⁰, Rufino Blanco Fombona,

²⁰ Como se verá posteriormente, los historiadores recogidos por Cova en este texto, se relaciona en torno a una única forma de hacer Historia. Todos se agrupan bajo el signo del conocimiento positivo que hace de sus discursos verdades incuestionables. En este mapa, la referencia y la influencia de Laureano Vallenilla Lanz van a ser muy representativas, pues las teorías de este historiador, esbozadas pocos años antes de que el texto de Cova fuera publicado, ya demostraban los mecanismos de producción identitaria refrendados en la década de los cincuenta. En su propuesta del “Gendarme necesario”, por ejemplo, Vallenilla Lanz empleó como soporte las teorías evolucionistas para justificar la existencia de caudillos en el país. De hecho, al igual que se puede desprender del breve texto de Luis Correa, apostaba por la llegada ocasional de un estadio positivo donde cada nación latinoamericana

Eloy G. González, Carlos A. Villanueva, Ángel César Rivas, Lisandro Alvarado, Francisco Jiménez Arráiz, Francisco González Guinán, Vicente Lecuna, José E. Machado, Vicente Dávila, Luis Correa, Caracciolo Parra Pérez, Samuel Darío Maldonado, Alfredo Jahn, monseñor Nicolás E. Navarro, Luisa Alberto Sucre, Andrés Ponte, Cristóbal Mendoza, José Santiago Rodríguez y Caracciolo Parra León (Cova, 1955: 194)

Al leer este breve listado, el posicionamiento de Cova a favor de la concepción positivista de la historiografía y la utilización de la objetividad científica para soportar un régimen presidencial personalista resultan más que obvios. De hecho, el listado de historiadores ilustres aquí esbozado, no difiere demasiado del que definió Nikolaus Werz, cuando en su texto “El pensamiento político en América Latina” (1995) formuló un mapa de los grandes positivistas del país²¹; sin embargo, lo que salta a la vista de manera más inmediata al leer estas aseveraciones es que el listado comprende una serie de voces fundamentales en el proceso de legitimación del régimen gomecista, es decir, los nombres “coincidentalmente” se encuentran concatenados gracias al uso de la pretendida “objetividad científica” para justificar una forma de gobierno que giraba en torno a un solo hombre.

Es cierto, cualquier intento de unificar los proyectos nacionales diseñados por Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez resultaría, además de arbitrario, absurdo; no obstante, las miradas del pasado privilegiadas por Cova se fundamentan en unos

podría gobernarse sin recibir el amparo del autoritarismo. Del mismo modo, este autor presentó la guerra de Independencia como una “guerra civil”, donde en la que dos bandos de una misma nación peleaban por su supremacía. Con lo cual, la alusión a las tesis de Vallenilla en la década de los cincuenta del siglo XX tenía dos funciones cardinales: conciliar el pasado imperialista de España con el deseo de modernización mimética reivindicado el proyecto desarrollista y, a la vez, legitimar a una figura única como garante de este proceso.

²¹ Concretamente, afirma que: *Beltrán Guerrero distingue tres generaciones de positivistas en Venezuela: a la primera generación pertenecen Adolfo Emst (1832-1899), Rafael Villavicencio (1837-1920), Víctor Marciano (1848-1892) y A. Rojas (1826-1894). La segunda generación la forman predominantemente los discípulos de Ernst y Villavicencio, y a ella pertenecen, entre otros, como representantes de una biología positivista, Luis Razetti (1862-1932), David Lobo (1861-1924) y Guillermo Delgado Palacios (1867-1931). El más conocido representante del positivismo histórico es José Gil Fortoul (1862-1943). Fuera del ámbito universitario, habría que mencionar sobre todo a José Zumeta (1860-1955). En la tercera generación sobresalen los sociólogos deterministas Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), Pedro Manuel Arcaya (1874-1958) y José Ladislao Andará (1876-1922)* (Werz, 1995: 60)

presupuestos que –más allá de las especificidades de cada proyecto- bien podrían servirle como guía para naturalizar la organización social venezolana de los cincuenta, en cuyo marco fue producido su discurso. En otras palabras, si bien los gobiernos de Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez tenían fundamentos políticos y económicos muy disímiles, ambos giraban en torno a una individualidad cuyo perfil era necesario diferenciar del que exhibía cualquier otro actor político, para mostrarlo como inevitable en el funcionamiento de la nación.

Uno de los recursos más recurrentes –y, no por casualidad, más desestabilizados en las cuatro ficciones que componen el corpus de esta investigación- es el enfilamiento del presidente o la figura a exaltar dentro de una red de relaciones causales, que lo llevan –sin alterar el curso natural de la historia- a ocupar los espacios de poder. Por ejemplo, en el manual de *Historia de Venezuela* antes referido, Jesús Antonio Cova no presenta el gobierno de Juan Vicente Gómez como una continuidad, sino que menciona a todos los presidentes nominales que –sólo en teoría- gobernaron Venezuela desde 1908 hasta 1935, de hecho se afirma literalmente que “Por renuncia del doctor Pérez, fue electo nuevamente Presidente de la República el general Gómez, quien falleció en ejercicio de la Presidencia el 17 de diciembre de 1935” (190). Con ello, que no hubo usurpación de poderes sino un relevo legítimo en un cargo presidencial. A ello le sigue, además, un esfuerzo notorio por establecer una sucesión política:

Terminado el período constitucional del general López Contreras, éste, mediante una ficción de elecciones, impuso la candidatura del general Isaías Medina Angarita, cuyo Gobierno fue ciertamente ejemplar.

El general Medina, siguiendo el ejemplo del general López Contreras, aspiró también, como gran elector, a designar su sucesor, pero un golpe militar lo derrocó (...) El partido Acción Democrática, en función de Gobierno, convocó una Asamblea Constituyente que sancionó una nueva Constitución prescribiendo el voto directo para la elección de Presidente de la República. Celebradas elecciones, fue electo Presidente constitucional el escritor Rómulo Gallegos (Cova, 1955: 190- 191)

Finalmente asegura, pocas líneas después:

Con las muertes del teniente coronel Carlos Delgado Chalbaud, la Junta Militar se convirtió en Junta de Gobierno, cuyo Poder se prolongó hasta el 3 de noviembre de 1952, en que por renuncia de la junta, fue designado por las fuerzas armadas nacionales el coronel Marcos Pérez Jiménez para ejercer la presidencia provisional de la República (Cova, 1955: 191)

Esta presentación “puramente cronológica” de los hechos, causa dos efectos muy útiles para la formulación de un relato histórico que no confronte el sistema positivista de pensamiento, ni se abra las puertas para una reflexión masificada y plural. Por una parte, deja las acciones sin sujeto, lo que produce la sensación de que no hubo apropiaciones, sino nombramientos sin autoría aparente; de que no hubo luchas por el poder, sino sucesiones naturales. De la misma forma, cubre al sujeto enunciador de una supuesta neutralidad que lo desplaza hacia un espacio de saber poco o nada cuestionable.

Desde este paradigma de conocimiento, no es posible cuestionar la premisa fundamental expuesta en el discurso, pues las “realidades objetivas” estaban registradas y su materialidad era científicamente demostrable; no obstante, es evidente que dentro de este texto no se perfilan como protagonistas los colectivos socioeconómicos, ni los grupos étnicos, ni las identidades de género, sino una selecta masa de varones letrados que adquirirían la universalidad necesaria para protagonizar la Historia de todo un territorio nacional.

En este sentido, se trasluce la presencia de dos materialidades dominantes de la forma de pensamiento que Correa y Cova han demostrado manejar: la nación y los hechos que la han constituido. Para realizar una “narración de hechos ciertos”, encargadas de suprimir la diversidad de los sujetos y las voces que han circulado a los largo de los años en el territorio venezolano, pareciera necesario negar la experiencia del individuo que enuncia y, a la vez, jerarquizar los acontecimientos a enumerar, según su cercanía o lejanía con la identidad que pretenda visibilizar. Esta necesidad de reafirmación se fue intensificando con el paso de los años, así pues, para 1957, en el libro de Caracciolo Parra Pérez titulado *Trazos de la Historia Venezolana*, se podía leer

una “explicación” dedicada a elogiar los textos del autor, por medio de afirmaciones tales como:

La diferencia entre el verdadero historiador y el simple aficionado a cuestiones históricas encuentra su mejor imagen en la comprobación de un sólido espíritu cronológico que no se extravía nunca en cuanto a la condición y naturaleza de los hechos. Así, es posible para el primero estudiar un caso que pueda parecer particular, un incidente trascendental o no, y situarlo automáticamente en el cuadro del tiempo y del espacio, siempre que posea conocimientos suficientes para tallar el relato en sus cuatro dimensiones: tal una piedra que se incruste sin empujar la bóveda o el frontón para que se incruste sin dejar grietas que sea necesario encubrir luego con yeso o masilla (En: Parra Pérez, 1957: 7)

El comentario en cuestión no tiene firma; no obstante, el hecho de que aparezca en una publicación avalada por el Ministerio de Educación motiva que los lectores lo asocien –de forma más o menos directa, según el caso- con las políticas del proyecto desarrollista. Es decir, estas palabras -que a falta de autoría bien podrían ser comprendidas como universales- establecen que para conseguir el nuevo ideal nacional se requería la presencia de un pasado único, definido por un intelectual de corte enciclopedista, capaz de abarcar todas –o caso todas- las áreas de conocimiento humano.

La rememoración se devela entonces como uno de los hilos conductores de la dinámica social, dado que tiene la capacidad de agrupar a los ciudadanos, indicarles cuál es su función dentro del mapa cultural del país y, a la vez, diseñar los límites del espacio geográfico. Lo que equivale a decir que, desde esta perspectiva del conocimiento, la historia, la historiografía y la escritura de la memoria constituyen instituciones especializadas, encargadas de distribuir la relevancia y el prestigio político entre los entes que reconstruye.

Se niega entonces el vínculo de reciprocidad entre los sujetos historiados y los sujetos historiadores, para dar cabida a un nexo más cercano al parentesco. Un vínculo de dominación que no admite revisiones jerárquicas, ni replanteamientos. Pese a ello, el hecho de que se mantenga una separación clara entre el objeto rememorado y el sujeto

que rememora, le niega al pasado la posibilidad de resignificarse a partir de su circulación en el discurso y, lo que quizás resulta más interesante, inhabilita a quienes lo reconstruyen desde otras posiciones menos centrales, a inscribirse en su propia memoria. Por eso, no deja de resultar paradójico que en el mismo texto se señale la capacidad constructora de la Historia:

Al contrario de lo que algunos podrían pensar, resulta que cuando se integra a nuestros hombres políticos, escritores y artistas en el gran movimiento de ideas que hervían en el mundo de entonces, adviértese que no tienen en modo alguno carácter exclusivo de copiantes y seguidores. Y el filósofo de la historia observa que, al desaparecer el imperativo español, la palabra Independencia y el concepto justificativo que encarna se aplican en su esencia a una función nueva y creadora, típicamente venezolana y americana.

La impresión de estos estudios se ajusta al programa de divulgación que desarrolla la Dirección de Cultura y Bellas Artes, en su propósito de contribuir, no sólo a la fijación de ciertos acontecimientos importantes, sino también a la busca de establecimientos de criterios históricos adecuados (En: Parra Pérez, 1957: 8)

Es decir, el texto cierra afirmando que al reconstruir el pasado de la nación y/o del continente, si bien debe haber una inquietud por las circunstancias de la opresión y el inicio de las independencias, también se deben producir un conjunto de nociones descriptivas que permitan aplicar las categorías teóricas dominantes. Se debe buscar la especificidad de la Patria a partir de sus puntos de encuentro con la categoría “Nación” diseñada desde el pensamiento occidental. Por ello, no es posible admitir como espacios de conocimiento válidos, las incursiones en el pasado desde registros no oficializados, ni visiones epistemológicas no positivistas.

La mayor paradoja en torno a este planteamiento se concreta hacia el final del mismo, cuando se sugiere la urgencia de “hacer nación”, en la misma medida en que se niega la capacidad creativa, volitiva y narrativa de la práctica histórica. Quizás por eso mismo, esta presentación de un modo único de hacer Historia, provocó –desde los primeros años de la década de los cincuenta- una réplica dentro de la prensa nacional. Una reflexión en los márgenes de ese territorio donde las relaciones con el pasado no

se encontraban limitadas. Buena parte de los medios impresos de la década de los cincuenta en Venezuela -incluso aquellos que apoyaban el gobierno de Marcos Pérez Jiménez- no podían reconocerse como plataformas de saber histórico y, precisamente por ello, eran ideales para difundir interpretaciones, análisis y especulaciones que cuestionaran el paradigma positivista de la Historia.

Por ejemplo, el viernes 14 de abril de 1950, en la página cuatro del diario *El Herald*o, aparecía un texto del historiador cubano-puertorriqueño Arturo Morales Carrión²² que llevaba por título “Sobre la enseñanza de la Historia”, ahí el autor señalaba:

Urge buscar en este mundo difícil y contradictorio los factores de integración. Estos factores residen primariamente en el acervo de la experiencia humana. No es en el mundo objetivo de la naturaleza, no es en el plano de las ideas abstractas, sino en el desarrollo vital del hombre de carne y hueso, que se pueden rastrear estos factores de integración. Y este es precisamente el mundo de la historia.

La enseñanza de la historia no entraña, por tanto, un mero deber didáctico. Constituye un imperativo de acción, si es que hemos de ofrecer a las generaciones venideras una visión coherente y armoniosa de esta ciudad terrestre que habitamos ¿Pero, qué historia? Obviamente la historia puramente nacional y local, con su vieja cara de prejuicios y particularismos, no tiene la eficacia que buscamos. Ya ha pasado el momento de exaltar a todo trance la idea nacional como querían los augustos historiadores del siglo XIX
(Morales Carrión, 1950: 4)

²² Este artículo es un síntoma claro de la heterogeneidad de visiones de la historia que circulaban por el imaginario venezolano en la década de los cincuenta. Resulta sumamente interesante que dentro de un diario pro-gobierno como, de hecho lo era *El Herald*o, se incluya esta visión panamericanista y, ocasionalmente, filosófica de la Historia y su enseñanza. Vale la pena recordar que Arturo Morales Carrión, desde su posición de Subsecretario de Estado (1953), en Puerto Rico, diseñó una serie de programas de apoyo e intercambio con las diversas naciones del continente, al tiempo que proclamó el carácter fundamental de las relaciones internacionales para el hallazgo de la identidad. Ciertamente, podría pensarse que la visión desarrollista es un vínculo claro entre el discurso de Morales Carrión y el proyecto nacional regente en Venezuela para el momento de la escritura de este texto; no obstante, la tensión identidad nacional/identidad humana parece reavivarse con la inclusión de estas consideraciones en una publicación con estas características.

Este comentario introduce una serie de interrogantes en torno a la práctica historiográfica en la Venezuela de los cincuenta y, por extensión, sobre las escrituras de la contramemoria. En principio, el autor parece afirmar que no existe una “historia de la naciones”, ni tan siquiera “una historia de las civilizaciones”, sino que únicamente se puede hablar de la “historia de la humanidad”, lo que equivaldría decir que para Morales Carrión, la recuperación del pasado debe estar guiada por asuntos humanos contingentes, cuya solución no está temporalizada sino que abarca al mundo en su totalidad. Ante ello, cabría preguntarse ¿hay una demanda de enseñar o de abolir las historias?, si el pasado es universal y común a todos los hombres ¿los acontecimientos históricos no tienen autoría concreta?

Es obvia la pugna que establece este crítico con el pensamiento de autores como Correa, Cova e, incluso, Picón Salas o Briceño Iragorry, de hecho, sus críticas parecieran dirigir hacia una concepción alternativa del pasado. Trascender lo local, sin duda, puede acercar la práctica historiográfica a la filosofía; no obstante, también da pie para que se amplíen la gama de acontecimientos “memorables” y, como consecuencia de ello, ganen alguna luminosidad ciertas subjetividades usualmente olvidadas. Con lo cual, si bien esta propuesta pudiera ser entendida como totalizante, también es cierto que da pie a la desnaturalización del par mínimo masculinidad-humanidad.

Aún más, desde el mismo momento en que el articulista insinúa la posibilidad de sustituir los hechos —o, concretamente, las batallas, las guerras y los lances diplomáticos— por la reflexión en torno a los valores, la práctica histórica es depuesta, a favor de un pronunciamiento más interpretativo y, como consecuencia de ello, más cercano a las novelas de la contramemoria. A partir de esta particularidad, es posible deducir que si bien las narraciones que componen el corpus aquí trabajado son motivadas por un deseo autoescritural, su posición frente a la historiografía también suponía una suerte de vínculo con otras voces intelectuales.

Relación que se ve reiterada en uno de los comentarios finales de Morales Carrión, centrado en la enseñanza de la Historia continental:

Hay, en fin, un conjunto de figuras y temas notables, de problemas y soluciones, que bien pueden servir para una nueva orientación de la historia de América. Partiendo de la

tradición local y autóctona, cabe trascender el hecho nacional con esta visión de las experiencias comunes a agrupaciones étnicas y lingüísticas de la más distinta procedencia. Este caso concreto que ofrecemos —el caso de América— se puede multiplicar a no dudarlo si se adopta pareja actitud respecto a las zonas de un pasado aun más rico y más complejo (...) Frente al mundo histórico, el historiador ha tenido siempre el privilegio de escoger un determinado enfoque y de impartirle su peculiar acento. La situación de nuestra época exige que ese privilegio se convierta en el deber de mostrar y subrayar los lazos que unen a los hombres y que pueden salvar a la familia humana de un destino de ruina y de desolación (Morales Carrión, 1950: 4)

Evidentemente, al igual que ocurre con las novelas del corpus, en este texto hay una desestimación a la utilidad de la memoria genealógica, pues si bien esta operación podría hacer perdurar el recuerdo de los “antepasados”, constituye una expresión sumamente localizada en tiempo, espacio y actores sociales. Como consecuencia de ello, su función política sería, por definición, excluyente, y coartaría tanto el establecimiento de lazos sociales entre subjetividades emergentes y dominantes, como la construcción de identidades singulares.

Así pues, la “utilidad” que se le otorga en este texto a la rememoración no está asociada —como en la práctica de la historiografía positivista— a la difusión de una serie de sucesos concatenados, contextualizados en un entorno ajeno al de la enunciación, pero indispensable para comprender el presente, tampoco —como ocurre con la mirada nacionalista— se trata de un territorio ideal para justificar y diseñar los deberes morales, militares y civiles de los habitantes de una patria determinada, sino que —por el contrario— tanto la sugerencia de Morales Carrión como las novelas de la contramemoria consiguen señalar la coexistencia de diversos modos de organización política y social, desde una recuperación, a la vez, diacrónica y sincrónica del recuerdo.

Un movimiento subversivo, en tanto que relativiza los valores y los fundamentos de cualquier práctica intelectual, pero también reafirmativo de la especificidad de cada grupo social representado. De esta forma, se sugiere también que la construcción de genealogías intelectuales y sociales no tiene sentido por sí sola, sino que adquiere

validez e, incluso, valor, cuando remite a la revisión de otros discursos, al contraste y, quizás a las analogías, productoras de lenguajes –o, cuando menos, formas de comunicación- transnacionales, aunque no necesariamente universalizantes.

Resulta cuando menos curioso que esta postura coexista dentro de *El Herald* con una mirada nacionalista de la Historia, ahora dirigida a legitimar el “Nuevo ideal nacional”. De hecho, tan solo ocho números antes de que se publicara el artículo de Morales Carrión, en la columna “Viernes avileño” se incluyó la reseña de un discurso de Marcos Pérez Jiménez, firmada por Fernando Cabrices. Una arenga donde se reforzaba la utilidad de recuperar el pasado. El texto comenzaba relatando la inauguración de un nuevo edificio para la Escuela Militar. Un acto que, además, estaba dirigido a conmemorar el nacimiento del “Precursor de nuestra Independencia Generalísimo don Francisco de Miranda” (1). Posteriormente, se señala que según Marcos Pérez Jiménez:

el Ejército, en su misión ineludible de salvaguardia de las instituciones democráticas que son patrimonio histórico de los venezolanos, está y estará siempre dispuesto a hacer respetar el libre y correcto funcionamiento de estas instituciones (...) creadas desde los días ya lejanos y gloriosos de nuestra emancipación, en tanto que los Precursores a lo Miranda, como los máximos realizadores y libertadores como Bolívar, Páez, Urdaneta, Cedeño y Plaza, etc. Esforzándose con sacrificio generoso de sus vidas, tranquilidad y fortunas por hacer de Venezuela y de los pueblos todos del Continente americano, patrias libres y soberanas, centros y ejemplos vivos y activos de civilización y de cultura democráticos, fuertes baluartes de libertad y de civismo, pero enderezados siempre a la mayor felicidad y al sumo bienestar y salud de la masa pobladora y trabajadora de la ciudad y del campo (Cabrices, 1950: 1)

Más allá de que el autor de este texto no lo presente en términos teóricos, es obvio que para Cabrices, la discursivización del pasado tiene entre sus finalidades darle coherencia sintáctica al enunciado pragmático-estructural de la nación. Por ello, en un gesto muy elocuente, no reproduce, sino que –al menos en apariencia- interpreta la evocación realizada por Marcos Pérez Jiménez, para dejar como resultado una

“traducción” de la oralidad a la reescritura. Una traslación signada, además, por la necesidad de crear un perfil comunitario, con cimientos en un uso ambiguo de la primera persona del plural y en el señalamiento de héroes comunes.

Ahora bien, “imaginar” un colectivo a partir de la recuperación de un pasado común, indica –tal y como lo cuestionó Morales Carrión– la búsqueda de un localismo espaciotemporal imposible de conciliar con la mirada universalista, con lo cual, este artículo pareciera, desde su mismo enunciado, sumamente excluyente; no obstante, en esta forma de hacer pasado rechaza la existencia de un ser ahistórico o, lo que es lo mismo, niega la realidad humana más allá de la práctica lingüística, lo que –en una extensión difícil de definir pero aprovechada plenamente por las autoras de la contramemoria– permite que cualquier sujeto del discurso pueda autodesginarsse.

Así pues, si Fernando Cabrices, en su condición de sujeto letrado, está habilitado para leer, clasificar e interpretar un discurso y, a partir del mismo, construir una imagen del pasado, se está evidenciando que cualquier otro sujeto con acceso a la palabra escrita y a su grupo de referencia –que condicionará, sin duda, su visión de la Historia– también tiene la capacidad de generar sus propios métodos para elegir y analizar ciertos archivos. Propuesta que, junto con la función filosófica del recuerdo, también se vincula con los cuatro textos estudiados en esta indagación. Pese a ello, esta aparente apertura se desdice si se tiene en cuenta la celebración en la que se enunció el discurso glosado en este texto.

No representa ninguna novedad que en cualquiera de las décadas del siglo XX, se celebrara en Venezuela un homenaje a Francisco de Miranda; sin embargo, resulta muy emblemático que esta figura sea asociada con tres factores fundamentales: “sacrificio”, “soberanía” y “civilización”. Ello indica que si bien hay un reconocimiento explícito del papel del lenguaje dentro de la construcción de la identidad, el uso del mismo debe ser unívoco, pues supondrá la instauración del pasado nacional como vehículo indispensable para alcanzar “el desarrollo”.

La ambigüedad frente a los paradigmas positivistas y nacionalistas de la Historia presentados en este artículo, son resueltos en otras expresiones de la prensa de esos años. Sobre todo, en textos reproducidos por medios independientes que si bien no se habían enfrentado directamente al gobierno de Marcos Pérez Jiménez, tampoco

contaban con la aprobación absoluta del Estado. Por ejemplo, en la Revista *Elite*, es posible hallar algunos documentos interesantes donde la rememoración se valida como documento, más allá de la tipología textual donde se ejecute. El político y periodista Ramón J. Velásquez, por ejemplo, señalaba en su artículo “Domingo B. Castillo. La Venezuela errante y soñadora. (A propósito de la Memoria de Mano Lobo)”:

Tarea digna de emprender, sería la de redactar un catálogo de las numerosas obras que venezolanos errantes han escrito sobre el drama de la patria, y cuyo destino inmediato y final ha sido el de permanecer desconocidas para la mayoría del país, convertidas en tesoro de coleccionistas. Quienes han escrito hermosas historias patrias, políticas o culturales, han olvidado, tal vez sin proponérselo, esa Venezuela errante, "la de los soñadores y desterrados", cuya existencia constituye hecho fundamental y permanente en el decurso de nuestra vida (Velásquez, Ramón J., 1956: 42)

Del mismo modo señala:

Venezuela peregrina ha ido dejando su desgarrado testimonio. Libros, folletos, cartas y periódicos, cuyo estudio y análisis son indispensables para entender nuestra marcha. La verdad que casi nunca se consigna en documentos oficiales, la razón íntima de trascendentales sucesos, la clave para descifrar actitudes increíbles y acontecimientos sin aparente explicación, ocurridos a lo largo de las dominaciones conservadora y liberal, y bajo los años del legalismo, se encuentra consignada en la infinita serie de folletos publicados por los propios actores, en Curazao, Jamaica, Trinidad o La Habana, cuando la derrota los lanzaba mar adelante, y comenzaba el obligatorio peregrinar por el archipiélago antillano (Velásquez, Ramón J., 1956: 42)

Es decir, para este político e historiador venezolano si bien era importante buscar “la verdad” en cualquier proceso de rememoración acontecido en el país, ésta podía encontrarse en una gran variedad de soportes discursivos, lo que –quizás sin que el articulista lo notara- ampliaba la cantidad de sujetos protagonistas y enunciadores de la Historia. En otras palabras, si no es necesario buscar el pasado –verdadero o no- en

un documento oficial para encontrarlo, tampoco es indispensable la presencia de un intelectual legitimado como tal para enunciarlo. Por ello, de algún modo, la rearticulación del archivo base estaría resquebrajando el límite artificioso que pretendía separar a las mujeres de la vida política.

Asimismo, en este texto se trasluce una valoración de las relaciones causales muy convencional dentro de las aproximaciones históricas de corte positivista, pues la búsqueda en los márgenes se presenta como un camino de acceso a la “explicación” de fenómenos aparentemente enigmáticos; sin embargo, esta aseveración también sirve para afirmar que tras las expresiones periféricas se asoma un sujeto de la enunciación, una individualidad sin rostro y quizás sin voz, pero que se puede “iluminar” –según la perspectiva de Ramón J. Velásquez- o bien “construir” –según lo expuesto en las novelas de la contramemoria- un fragmento de la nación aparentemente silenciado dentro de la macroestructura de la Historia.

De este modo, la extensión de los acontecimientos históricos supondrá una mayor cantidad de deducciones posibles a partir de los mismos y, por tanto, una ramificación de las discusiones racionales en torno a sus alcances. Una heterogeneidad que provocará el establecimiento de una gama de nexos intersubjetivos e intercomunitarios no racionales. Empleando otros términos, podría decirse que hablar de pasado desde documentos no oficiales, supone también desprenderse del recuerdo de los sujetos hablantes, racionales y reflexivos, como sujetos únicos de la Historia y, como consecuencia directa, abrir la potencial enunciación hacia la existencia de identidades alternativas.

A partir de aquí es posible pensar este artículo de Ramón J. Velásquez, como una revisión de la sintaxis histórica dirigida a desestabilizar el mecanicismo de las relaciones entre sujeto y objeto del conocimiento. Un movimiento un tanto peligroso, sobre todo porque si bien se comunica en ciertos puntos, también atenta contra las formas de rememoración positivistas y nacionalistas, tan útiles al momento de definir una nación. Lo que convierte la aproximación del pasado aquí refrendada, en una reivindicación del quehacer social y cultural, por encima de los acontecimientos políticos y militares. Ante ello, cabría preguntarse si –desde esta postura- es posible concebir una nación

como territorio, cuando sus acontecimientos no están compartimentados, sino inscritos en un continuum:

¿y mientras todo esto pasaba, cómo pensaban los adversarios?, ¿qué críticas, qué puntos de vista contrarios se esgrimían, con tino o sin razón?

Al aire la raíz, arrancada del suelo que es la patria, el hombre "lucha por no desasirse y desprenderse de lo suyo, batalla para que no perezca en él lo suyo, sino que se afirme y agrande".

En la soledad del destierro, vive con la mente y el corazón prendidos a la tierra prohibida. Y cada día se siente más extraño en la nación ajena, y más esclavo de su propia tierra. Para no perder su fisonomía, para no borrarse entre la masa innumerable, habla y vuelve a hablar de los suyos, de lo suyo. Grita, como el niño perdido entre la multitud, que a grandes voces reclama a la madre. Sigue siendo provinciano de su patria, no por incapacidad para integrarse a medios superiores al suyo, sino lealtad al propio suelo (Velásquez, Ramón J., 1956: 42)

La visión maniquea de la sociedad aquí expresada, según la cual hay “seguidores” y “adversarios” en todo momento político, lleva a pensar en que pese al distanciamiento teórico, quizás esta postura conserve los supuestos fundamentales que tanto el nacionalismo, como el positivismo empleaban para construir la noción de Patria. En primer lugar, se conserva una estructura semántica básica, que habla de relaciones causales, opone la continuidad y los cambios, al tiempo que segmenta la sociedad en individuos productores e individuos reproductores.

A pesar de ello, Velásquez desplaza la importancia capital que reposa en los hechos, hacia el problema de los principios, lo que si bien dejará como resultado un nuevo país, ampliará sus márgenes territoriales hacia sujetos difíciles de pensar desde otros paradigmas. No se trata pues –o no únicamente- de una modificación epistemológica de la Historia, sino de ver el pasado desde otras manifestaciones del mismo, lo que inevitablemente desembocará en la demanda de nuevas plataformas de enunciación –como bien podrían ser los libros de memorias- y sujetos alternativos que las ocupen.

Una señal obvia de este movimiento se produce, precisamente, al interior de la revista *Elite*, donde se incluían algunas “historias de mujeres”, que si bien no conseguían ocupar un lugar central en el relato histórico de los manuales escolares, ya ganaban cierta legitimidad entre sujetos lectores de mediados del siglo XX. En noviembre de 1954, por ejemplo, Alfonso Rumazo González edita en el número 1.466 de esta revista, un texto titulado: “Manuela Saenz²³, la libertadora del libertador”, un texto en el que si bien se recupera una identidad absolutamente relacional del personaje femenino, se le piensa como un entidad historiable, a partir de la ruptura de los límites entre lo privado y lo público. En un primer momento se afirma:

Ninguna comidilla mejor para la habladoría quiteña que esta primera aventura de la hija de Simón Sáenz. El mismo d' Elhuyar se ufana de ello, con muy poca caballerosidad. La madre debe de sufrir horriblemente. Pero no hay una solución al problema. En esos tiempos, por suerte, el matrimonio es cosa que no atañe a las solteras, sino a sus pares; las bodas se conciertan sin contar para nada con la novia (...) Don Simón y doña María ballan en Quito un hombre que carece de prejuicios como médico y goza de amplio prestigio (...) Conoció a Manuela probablemente en alguna ocasión en que fue a recetar en casa de su madre, o en la calle, en cualquier parte. Es el doctor Jaime Thorne (Rumazo González, 1953a: 14)

²³ Aún en la actualidad, la figura de Manuela Saenz sigue siendo sumamente conflictiva en la recuperación del pasado nacional. Por ejemplo, a propósito de un película en torno a su vida estrenada en el año 2000, la historiadora Inés Quintero afirmaba: *resulta que Manuela Sáenz, quien nació en 1797 y murió en 1856, tiene relevancia histórica por un episodio que duró solamente ocho años de su existencia: los de su relación con el Libertador (...) Ni en el siglo XIX ni en el XX resultaba digerible asociar la figura de Bolívar a la de Manuela. Había sido una relación afectiva condenada en su momento y de complicada y difícil resolución para el registro de la historia. ¿Cómo resolver entonces, de manera aceptable, el ingreso de Manuela, la amante adúltera, en la vida de Bolívar y en los fastos de la independencia? Había una sola salida: otorgarle categoría de heroína. En este acto de conciliación heroica se idealizó su condición de mujer excepcional por salvarle la vida al Libertador y se convirtió su existencia en apéndice de la de Bolívar. En el mismo acto se despojó de contenidos propios a la vida de Manuela y se la redujo a los ocho años durante los cuales estuvo al lado de Bolívar, el héroe máximo, inmune a la censura, resistente a las críticas, impermeable a la condena y carente de vicios (Quintero, 2000: <http://www.analitica.com/BITBLIO/iquintero/manuela.asp>) Sin duda, para ese momento de la vida nacional cuando era urgente reinscribir al sujeto femenino en el espacio privado, esta figura histórica podía ser de suma utilidad, pues suponía una desviación del talento de la mujer hacia el proyecto personal del varón. Pensar a una heroína dispuesta a apoyar la causa masculina no sólo era útil sino también necesario para la reorganización nacional.*

Posteriormente, se añade:

Bolívar también se dirige a Quito. Está en la plena realización de sus grandes propósitos. Ha triunfado sucesivamente hasta llegar a las proximidades de la ciudad de Pasto, de donde avanzará rumbo al sur. La suerte le lleva como de la mano para su encuentro con Manuela (...) El general Sucre, con sus tropas, ha escalado el volcán de Pichincha, a cuyas faldas se extiende la ciudad, y trata de llevar a cabo su propósito de situarse al norte, en donde hay llanuras propicias para una batalla (...) Manuela participa de este regocijo, acude a los hospitales de heridos con sus dádivas; entrega varias mulas de su hacienda para reponer las muertas, envía víveres para las tropas. Al fin ha presenciado una batalla con sus propios ojos (Rumazo González, 1953a: 16)

Esta mirada sobre el sujeto femenino, obviamente, indica la existencia de un paradigma histórico emergente en la década de los cincuenta. Una aproximación a la historia que aunque no era del todo reconocida dentro de la sistematización historiográfica posterior, era refrendada por nombres como el de Alfonso Rumazo González²⁴. Se trata de una suerte de relato de vida, que si bien pretendía reafirmar los espacios de participación política de hombres y mujeres, de manera sutil dejaba entrever otras alternativas subjetivas para las intelectuales venezolanas.

En este caso particular, además, hay un esfuerzo explícito de deslindar el “antes” del “ahora” que, paradójicamente va a desembocar en la reafirmación de una serie de estereotipos femeninos dominantes en la década de los cincuenta pero, al mismo tiempo, dará pie a una serie de cuestionamientos de la situación presente. En principio, el articulista habla de “esos tiempos”, tratando de diferenciarlos claramente del

²⁴ Es importante recordar el capital simbólico del que gozaba este historiador ecuatoriano al momento de editar su texto sobre Manuela Sáenz en *Elite*. Rumazo González residió en Venezuela desde el año 1953, fue profesor de la Universidad Central de Venezuela y la Universidad Simón Rodríguez, de Caracas, del mismo modo fue miembro correspondiente de la Academia Venezolana de la Historia y miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Historia. Con lo cual, su nombre —en tanto nombre de autor— tenía por entonces la capacidad de convertir cualquier texto, en un discurso histórico.

presente. Ese espacio remoto se presenta como prejuicioso, jerárquico y caracterizado por su poca valoración hacia las mujeres.

Esta valoración negativa del pasado, servirá para justificar la relación de Manuela con Bolívar, aún cuando se trate del encuentro de una mujer casada con un varón viudo, obligado a ser ejemplo de moralidad. Es decir, este distanciamiento de los valores que regían la vida de Simón Sáenz y su esposa, de los que dominaban el pensamiento cuando Rumazo González recupera diversos episodios del siglo XIX permite deducir que las relaciones de pareja al margen de la institución matrimonial no eran cuestionables en su esencia, sino a partir de una serie de prejuicios erróneos presentes en el pensamiento venezolano de esos años. Ante ello, se hace necesario preguntar ¿qué dice esta reflexión acerca del presente?, ¿se puede juzgar mal a una mujer que ejecute las mismas acciones que Manuela en los años cincuenta del siglo XX?, ¿la reactualización de ese vínculo podría ser leída como otra acción de “la suerte”?

Es obvio que esta aproximación “narrativa” al pasado -que si bien guarda algunos vínculos con el paradigma nacionalista, amplía sus márgenes hacia otras tantas subjetividades- devela algunas inestabilidades del discurso, que permiten la puesta bajo sospecha, aún cuando busquen la reafirmación, del imaginario vigente, lo que aunado a la particularización del hecho histórico –es decir, a la recuperación de un suceso a partir de una presencia subjetiva determinada- provoca la visibilización de subidentidades y contraidentidades femeninas en el contexto inmediato de la enunciación, lo que lleva a pensar en otro de los usos posibles de la Historia: la glosa de los gestos performativos del proyecto desarrollista.

Este gesto se manifiesta de forma más explícita en otros fragmentos del relato, por ejemplo, en aquellos episodios donde se intenta “actualizar” las imágenes de Bolívar y Manuela a partir de las subjetividades modélicas construidas a mediados del siglo XX. En estos casos, se revisan las relaciones jerárquicas entre géneros y, a la vez, se plantea el problema de la identidad nacional. En la tercera parte del texto, el autor asevera:

De esta escena en Quito, que escandalizó a toda la mojigatería femenina o masculina, que provocó anatemas del clero, que arrancó los más fervidos elogios a las tropas que la contemplaron entusiasmadas, a las de Bogotá, Lima, Ayacucho, no hay ninguna distancia: son la obra de un soberano impulso que no podía ser detenido por prejuicios, ni por costumbres patriarcales, ni por el absurdo de un matrimonio equivocadísimo.

Probablemente este salto a la arena pública, y luego a la camaradería del ejército y el contacto con políticos para conocer a fondo sus verdaderas intenciones y el manejo tinoso, astuto de las relaciones sociales, levantaron la montaña del escándalo que obligó a Manuela a no demorar el viaje a Lima más de cinco semanas a partir de la salida de su amante (Rumazo González, 1953b: 38)

Luego, cierra la entrega afirmando:

Pero, [Manuela] lleva, a la vez, el dolor de haber perdido a su padre. Parece que en uno de esos motines, don Simón Sáenz se extralimitó en audacia y cayó herido de muerte. No se conocen detalles. Probablemente debió de influir en el espíritu de Manuela este suceso, para el apresuramiento de la partida. Al fin y al cabo era el autor de sus días, aunque a la vez el preconizador de un antirrevolucionarismo que le iba muy a lo hondo a la quiteña (Rumazo González, 1953b: 38)

Evidentemente, el proceso de negociación con el pasado que intenta establecer el historiador en este texto, divorcia su escritura de la idea de “verdad”, hecho que si bien puede resultar útil para el proceso de adscripción de Manuela Sáenz a la memoria colectiva, se puede tornar incómodo para pensar el uso del pasado en la normativización del presente. En el texto se afirma, literalmente, que la heroína del relato tiene un amante y que la censura de esta elección no se debe al hecho en sí mismo, sino a tres factores puntuales: “los prejuicios”, “las costumbres patriarcales” y “el absurdo de un matrimonio equivocadísimo”.

Este señalamiento devela dos puntos importantes de la posición frente a la Historia contenida en el relato pues, por una parte, Rumazo González historiza la sociedad y los valores o, lo que es lo mismo, niega el carácter universal de las

prescripciones conductuales. Por la otra, complejiza a los sujetos historiables y establece que la virtud humana no depende del éxito o la imitabilidad en todas las facetas de la vida de un individuo y, por ello, en una u otra medida, cualquier sujeto discursivo será entendido como un potencial sujeto de la Historia.

En este artículo, relativizar la conducta de Manuela desdice el afán de legitimación con el que se había recuperado el pasado desde el proyecto desarrollista, pues –al hacerlo- se declara que sí hay decisiones –como el matrimonio- de la autoridad que a la larga resultan equivocadas, sí hay prejuicios que van en contra del desarrollo nacional y también hay “costumbres” que merecen ser desechadas, lo que facultaría a cualquier individualidad, para rechazar las directrices del proyecto nacional. Del mismo modo, se establece que si bien la labor del sujeto femenino sigue siendo asistencial, la mujer conserva el deber de asumir una posición política y que si por seguirla contraviene las órdenes de su padre, no tiene por qué ser condenada.

Ante este panorama, cabe entonces preguntarse: ¿qué se dice en este texto en torno a la pertenencia?, ¿cómo queda en medio de esta diatriba la identidad? Al igual que ocurre en el artículo de Ramón J. Velásquez con la búsqueda del pasado en expresiones alternativas, en este caso, la recuperación narrativa de la Historia favorece la presencia de identidades abiertas, de seres expuestos a vivir una identificación social heterogénea. La identidad nacional existirá en la medida en que se acerque –por empatía o antítesis- a las otras identidades –genéricas, políticas, lingüísticas- del sujeto y también cuando trate de definirse en territorios que le son ajenos.

Por eso, Manuela no se define a partir de su origen ecuatoriano, sino que sueña con la unificación americana; del mismo modo, no reconoce ningún arraigo en la figura de su padre, sino que construye su identidad desde el encuentro con Bolívar, lo que permite pensar la ampliación del pasado como un cuerpo, que supondrá también la construcción de una nueva identidad social. Una existencia que dialoga y se transforma a partir del contacto con otras singularidades. Este gesto indica, además, la presencia - en los medios de comunicación de la Venezuela de los cincuenta- de un sujeto historiador diferente al escritor intelectual de la tendencia nacionalista y al científico avalado por la Academia. Se trata de un sujeto que pretende definirse y definir su entorno desde la mixtura y la heterogeneidad.

Habría entonces que pensar en los puntos de encuentro y desencuentro que esta tercera vía establece con la escrituras de la contramemoria, ¿se trata de un único código de comunicación?, ¿persiguen objetivos comunes?, ¿hay alguna cercanía entre las subjetividades que enuncian uno u otro discurso? Más allá de las divergencias –que se pondrán de manifiesto en el análisis de las obras- entre estas aproximaciones mediáticas al pasado y las que proponen los textos del corpus, está claro que ambas lecturas van a contrapelo de los paradigmas que regían la historiografía en la década de los cincuenta, en Venezuela. En ambos casos, el mirar “desde fuera” de la plataforma académica –es decir, desde la escritura de mujer o la expresión mediática- rige el vínculo entre las identidades sólidas y las contraidentidades, hecho que también contiene una propuesta de lectura aplicable a la contemporaneidad.

7. Yo conversaba con las matas: ser mujer en Venezuela

Yo conversaba con las matas.

Cuando me ponía majadera y fastidiosa cualquiera de los “grandes” solucionaba todo diciéndome:

- Vaya a conversar con las matas, y yo no me lo dejaba repetir.

- Las plantas del jardín tenían personalidad para mí. Yo las sentía que me escuchaban y me contestaban. Margarita, Rosa y Cayena eran íntimas amigas mías.

Luego descubrí el piano. Otro elemento para la gente sola. Compuse una pieza que, con pretensión desmedida, apodé “Nocturno”, y que yo tocaba con ambas manos (...) Lo curioso es que a nadie le llamaba la atención estas patentes originalidades. Era el caso de un medio- loco entre muchos otros

(Conny Méndez, Memorias de una loca)

a. Construcción de la gente sola: las mujeres en los medios de comunicación

Uno de los principales problemas que surge al tratar de revisar las negociaciones con el pasado, construidas en *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias disparatadas* (1959), es la cuestión del sujeto. Quién negocia y desde qué plataforma de enunciación lo hace resultan preguntas capitales para aproximarse a estas escrituras. Un territorio que, sin duda, ofrece pistas interesantes para esta reflexión, lo constituyen los medios de comunicación impresos, donde las representaciones y las autorrepresentaciones del sujeto femenino venezolano generaron una tensión suficientemente amplia como para que se escaparan toda una gama de voces en busca de legitimidad.

Coexisten, además, en esta plataforma discursiva —desde la visión del Estado, que defendía un proyecto desarrollista, la de los medios de comunicación independientes y la de aquellos que adversaban el gobierno de Marcos Pérez Jiménez— un perfil para cada momento nacional: un sujeto femenino histórico o mítico, a emplear como referente; una mujer del presente, esencializada y demandante de definición; y, del mismo modo, un sujeto femenino deseable, que soportara la Venezuela ideal proyectada con diferentes matices.

Cada uno de estos perfiles —en el caso de las representaciones— estaba asociado, paralelamente, a una plataforma discursiva determinada. Por ejemplo, la reconstrucción de la mujer mítica y/o histórica se producía habitualmente en reseñas de

acontecimientos sociales o culturales, o bien en algunos textos informativos con estructura panorámica, mientras que el diseño de la “mujer del presente” marcaba la pauta en la publicidad. En ambos casos, la ausencia de autor y nombre era una constante. Del mismo modo, las identidades femeninas deseables encargadas de sostener la nación, eran materia de los artículos de opinión cargados de didactismo, redactados por grandes intelectuales, quienes no sólo prescribían la conducta femenina, sino que además, evaluaban negativamente a los hombres que no se sumaran a la consecución del perfil.

Entre las celebraciones que sirvieron para la institución del “mito femenino” en el imaginario nacional, se encontraba el día de la Mujer de las Américas, una fiesta que –al igual que otras muchas relativas a la rememoración de un colectivo de mujeres– había sido completamente despolitizada en ese momento histórico y, por tanto, permitía una lectura arquetípica de sus protagonistas. El 6 de mayo de 1950, en el diario *El Herald*, la noticia era reseñada así:

Hoy se conmemora en Venezuela el ya tradicional “Día internacional de las Américas”, el cual está consagrado a honrar a las mujeres de este lado del mundo. Propicia ocasión ésta para enaltecer las virtudes, grandezas, amor y belleza de la mujer americana. Nada más natural que en este día se consagre a ella, esencia de nobleza y paradigma de bondad, un recuerdo y homenaje de admiración y gratitud a la madre, a la maestra de escuela, a la novia y aquellas humildes y sencillas obreras que dan su vida en cotidiana labor (...) se hará entrega de un Diploma de Honor a la Reverenda Hermana María Lorenza, quien tiene cincuenta años al servicio de la educación venezolana (S/A, 1950a: 1)

Resulta más que obvia la recuperación de elementos residuales del pensamiento venezolano del siglo XIX, asociados a la participación social de las mujeres. Según lo aquí expresado, el ingreso a la memoria colectiva de los sujetos femeninos sólo sería posible –o, al menos, mejor asimilado– si la individualidad que se infiltra es una “madre”, “una maestra de escuela”, “una novia” o, en caso de pobreza extrema, una “humilde y sencilla obrera”. Lo que equivale a decir que si bien se habían ampliado ligeramente las visiones arquetípicas de las mujeres como madre-virgen-prostituta hasta

admitir en su interior las categorías de “obrero” y “novia”, todavía se consideraba que la única mujer historiable era la que extendía su labor asistencial fuera del hogar.

Ciertamente, ni la “novia”, ni la “obrero” constituyen del todo identidades relacionales, pues la primera no sostiene vínculos legales con el hombre que le aporta el significado y “la sencilla mujer” se procura a sí misma los recursos económicos que necesita para sobrevivir; no obstante, “la novia” se encuentra en estado transitorio y sólo será novia mientras no adquiera el poder para convertirse en esposa y madre, mientras que en el segundo de los casos se está hablando de mujeres que si bien han ingresado al mercado de trabajo y han vendido su fuerza laboral, lo han hecho porque no han encontrado alternativa, lo que hace que su situación de vida –incluso para ellas mismas- sea poco deseable.

Por eso, en la memoria mítica venezolana, ambas subjetividades se ven como existentes, pero con tendencia a desaparecer, un hecho que dejará como únicas identidades modélicas a aquellas mujeres que ejercían la maternidad en sentido literal o metafórico. A partir de eso, no es extraño que el cruce entre estos elementos míticos y la contemporaneidad se construya sobre el cuerpo de una religiosa, una “educadora” que, recuperando una larga tradición de representaciones esencialistas occidentales, asume la guía y crianza de una serie de niños, sin haberse perfilado antes como sujeto sexual. La reafirmación de esta individualidad mítica, maternal y carente de deseo, fue representada cada vez con más frecuencia a lo largo de la década de los cincuenta.

En 1955, por ejemplo, en el número 1.536 de la Revista *Elite*, se incluyó un texto sin firma, titulado “El cuerpo de la mujer a través de los siglos”, ahí se comenzaba afirmando:

Monstruoso al principio –hace veinte o treinta mil años-, el cuerpo de la mujer fue perfeccionándose poco a poco. Las egipcias fueron las primeras en buscar la silueta elegante. Las griegas clásicas tenían mucha cintura. La Venus de 1955.

Para conocer con exactitud la evolución del cuerpo de la mujer, la única guía que poseemos es la escultura; pues los desnudos pictóricos que se han conservado apenas si alcanzan a unos tres mil años de distancia, contados de Cristo hacia atrás. En cambio,

las esculturas nos atestiguan desde hace unos veinte o treinta mil años. Las obras respectivas reposan en los museos; de modo que resulta muy sencillo advertir la manera como cada una de las partes del organismo femenino fue volviéndose armónica y estética, hasta culminar en esa maravilla de perfección que alcanza en nuestros días (S/A, 1955: 38)

En este fragmento se condensan quizás los rasgos más recurrentes en torno a la construcción de la mujer arquetípica en la Venezuela de los cincuenta. El artículo, en primer término y como consecuencia de su anonimato, adquiere visos absolutismo - ¿para qué historizar la escritura y marcar subjetivamente el texto, si contiene verdades universales?- A esto se suma que, de forma explícita e implícita, en el artículo se omite cualquier límite que pueda existir entre el cuerpo material de la mujer y su representación. Es decir, se da por sentado que el cuerpo de la mujer era “monstruoso”, pues así lo demuestran las miradas de los escultores en torno al mismo. Finalmente, la panorámica se plantea en términos desarrollistas, apoyando una visión evolucionista de la sociedad.

Ante estos hechos surgen una serie de preguntas. La primera es que si, ciertamente, la reconstrucción de la Historia patria —desde el paradigma positivista- y las guerras de la nación debían edificarse sobre documentos probatorios, ¿por qué todo cambiaba cuando el objeto a rememorar era el cuerpo de la mujer?, ¿por qué en estos casos la materialidad y el discurso eran mutuamente reemplazables? En segundo término, si se niega la modificación estética del sujeto que percibe ¿cómo se justificaba que en ese momento se hubiera llegado a la perfección del cuerpo?, es decir, si el “sujeto del saber”, desde su anonimato, es el encargado de evaluar la belleza del cuerpo femenino ¿no se le estaría negando a la corporalidad en cuestión, toda capacidad de encarnar un individuo con voz propia? Finalmente, se habla de “cada una de las partes del organismo femenino”, lo que sin duda, trasluce un proceso social de disciplinamiento²⁵.

²⁵ Dice Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (2001): *Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. El gran libro del Hombre- máquina ha sido escrito simultáneamente sobre*

Lo más interesante respecto a este proceso consiste en que no hay dentro del mismo un ejercicio que prescriba la relación entre el cuerpo y el objeto, sino que –por el contrario– en este discurso, el cuerpo pasa a ser el objeto en sí mismo, una herramienta que –en principio– permitirá el deleite de quienes lo observan y, en segundo término, se mostrará como un territorio idóneo para que el saber universal construya y justifique su conducta.

En otras palabras, una vez que se ha diluido el cuerpo deseante del sujeto femenino en un organismo –literalmente– creado por la autoridad, cualquier pulsión quedará sustituida por un dictamen del poder. Un hecho que explica, además, por qué la subjetividad de la mujer puede permanecer silente dentro de un museo o, lo que es lo mismo, da cuenta de las razones que llevan a reducir la morfología femenina a un espacio tradicionalmente destinado a la salvaguarda del canon. El gesto que da mayor consistencia a esta propuesta aparece hacia el final del artículo, donde tras presentar a la “Venus Laussel”, de veinte mil años atrás; “La dama de Takusit”, de dos mil años antes de Cristo; “La Venus de Cnido”, de hace dos mil cuatrocientos años; y la pieza “Paulina Borguese” construida por Canova en el siglo XIX, entre otras representaciones del cuerpo de la mujer, se muestra la fotografía de una modelo, que cubre sus pezones y su vulva con una pequeña toalla. La leyenda indica:

He aquí una mujer de 1955. No es estatua, sino fotografía, de la modelo neuyorquina (sic) Nancy Warrens. Su preocupación: el peso; su maravilla suma: la cintura; su gracia capital: una línea curva perfecta, por la que pueden divagar maravillosamente los más dulces ensueños de los hombres (S/A, 1955: 39)

Más allá del plano de equivalencias que ya se ha señalado, y que ubica en un mismo nivel a la modelo y a las esculturas, resulta sumamente interesante que el fin de

dos registros: el anatómico-metafísico, del que Descartes había compuesto las primeras páginas y que los médicos y los filósofos continuaron, y el técnico-político, que estuvo constituido por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo (Foucault, 2001:140). En el ejemplo que nos ocupa, quizás lo más curioso está en la literalidad que toman las acciones. Por una parte, el escultor, en sentido denotativo, “construye” un cuerpo femenino, mientras que el autor del texto, controla y corrige esta producción.

ese proceso “evolutivo” –durante el cual los varones se trasladan desde las cavernas donde se alimentaba “de frutas, raíces y carne cruda” (38), hasta la creación de la máquina fotográfica-, la mujer se encuentre en el mismo espacio decorativo que ocupaba al comienzo de los tiempos. Es decir, según este artículo, si bien la participación del hombre en sociedad supera etapas y mejora cada vez, la de las mujeres sigue estando reducida a complacer los ensueños masculinos.

Esta referencia a las mujeres míticas en condición de cuerpos huecos –o asexuados, tal como ocurre en el ejemplo de la Reverenda Hermana María Lorenza- se desdice, simultáneamente, en algunos textos firmados por mujeres. Discursos que si bien solían conservar el tono analítico de los ya aludidos, iban seguidos de una firma –o, cuando menos, iban acompañados de un pseudónimo- y limitaban espacial y temporalmente, sus enunciados. Con lo cual, si bien contradecían las premisas básicas de la mujer mítica, también se encargaban de relativizarse para que la tensión tomara aspecto de diálogo.

Por ejemplo, en el número 1.635 de la revista *Elite*, apareció un artículo titulado “Cómo ha cambiado la mujer venezolana de 1900 a 1957”. Al igual que ocurría con la panorámica del cuerpo femenino publicada un año y medio antes, en este caso, se trataba de un texto cuya estructura recordaba las nociones de evolución, progreso y desarrollo; no obstante, este artículo había sido firmado con un pseudónimo “Lorena”, lo que no sólo ubicaba en la anécdota en una sencilla exposición de pareceres, sino que –además- revelaba la imposibilidad del sujeto de la enunciación de asumir su nombre propio. El texto comienza afirmando:

Entre la mujer venezolana de 1.900 y la caraqueña que hoy sólo hay de por medio una generación y 50 años. En realidad, desde el punto de vista de su evolución de su emancipación, más de un siglo las separa. Doña María Dupuy Oliver de Dubuc es una mujer encantadora, viva, inteligente. Hoy tiene 85 años, un buen número de biznietos y una excelente memoria. Ella es el prototipo de nuestras abuelas (Lorena, 1957: 39)

El primer elemento que salta a la vista al leer este reportaje es la humanización de la mujer del pasado. Lorena, en este texto, historiza a las venezolanas que le

antecedieron y, al hacerlo, les aporta una identidad, una corporalidad y una cotidianidad. Las estatuas o bien los arquetipos de “la madre, la maestra de escuela y la novia” van a ser sustituidos por una mujer con gentilicio, edad, vínculos familiares y sociales, particularidades y capacidad discursiva. A partir de ello, es posible comprender este constructo como dueño de una “memoria” y, en consecuencia, como una subjetividad potencial.

Ciertamente, en el cierre del párrafo, la voz narrativa designa con el término “prototipo” a su protagonista; no obstante, casi de inmediato, la compara con “nuestras abuelas”, una expresión que, por medio del posesivo, devela la especificidad de cada uno de los miembros del colectivo. Un gesto que, del mismo modo, se verá complementado con el uso del pseudónimo por parte de la autora. Si detrás de “Lorena” se encuentra un sujeto de la enunciación que aporta profundidad e historia a las venezolanas del pasado reciente, la escritora estaría protagonizando una operación equivalente a la supuesta estereotipación de María Dupuy Oliver de Dubuc.

Es decir, se reproduce el juego de inscribir en la contemporaneidad a las herederas de estas figuras míticas sólo que, en este caso, el tránsito hacia las identidades de los cincuenta, se invierte. Tanto en “El día de la mujer de las Américas” (1950), como en “El cuerpo de la mujer a través de los siglos”, la evolución de las entelequias femeninas acaba en identidades específicas -la Hermana María Lorenza, en el primer caso y Nancy Warrens, en el segundo- mientras que en “Cómo ha cambiado la mujer venezolana de 1900 a 1957”, paradójicamente, las mujeres del pasado, desembocan en “Lorena”, un sujeto que –por su discurso- luce como colectivo y abiertamente político.

El pseudónimo constituye, al mismo tiempo, un recurso para hacer frente a las otras esencialidades femeninas que circulaban en la prensa de la década de los cincuenta, particularmente, el discurso publicitario. Ese espacio cargado de miradas tradicionales constituía un territorio ideal para resistir las modificaciones identitarias experimentadas a mediados de siglo XX, y reencausarlas hacia la figura mítica. La publicidad era entonces una suerte de mausoleo para esos arquetipos que, como se evidenció, ya se comenzaban a diluir en las crónicas sociales y las panorámicas históricas incluidas en los medios impresos.

Una variante del discurso publicitario particularmente útil para comprender este proceso, era el que aludía la higiene y, por tanto, a la deseabilidad de la mujer trabajadora. Desde los primeros meses del año 1950 se hizo frecuente la presencia de campañas de jabones, antisépticos y enjuagues bucales centradas en averiguar qué tan limpia era la mujer de esa época y, como consecuencia directa, qué tan querible por los varones ideales del proyecto nacional. Un ejemplo ilustrativo es la promoción del desodorante “8x4”, incluida en diversos medios impresos a mediados del siglo XX, entre los que se encontraba el ejemplar de *Élite*, N° 1.500. En él se mostraba la gráfica de una joven, presumiblemente desnuda, dentro de una bañera, con el jabón en la mano. La mujer miraba de reojo hacia arriba, lo que generaba la sensación de estar en contacto con el observador. Bajo la imagen se indicaba:

Dedique Ud. El máximo cuidado a su aseo personal

*Recuerde que cualquier olor desagradable molesta a los demás. De allí que sea recomendable el aseo diario con jabón desodorante “8x4” que refresca y elimina cualquier olor. Así se desenvolverá usted con mayor seguridad en su trabajo, en el cine, en el teatro y dondequiera que se encuentre en compañía de varias personas (En: *Elite*, 1956: 47)*

El texto, pese a su brevedad, revela una serie de rasgos del imaginario nacional. Por ejemplo, comienza empleando un verbo en imperativo que –a diferencia de lo que ocurría con los mensajes publicitarios dedicados a los varones- refuerza la autoridad del hablante. Así pues, un anónimo, le ordena a la mujer que “dedique el máximo cuidado a su aseo personal”, pero no porque la falta de higiene le pueda afectar la salud, sino porque –como consecuencia de una evidente identidad relacional- la receptora de este mensaje está obligada a esforzarse –quizás como consecuencia de no haber naturalizado esta práctica- por no molestar a los demás.

En segundo término, se hace referencia al olfato como una puerta para la aprobación o desaprobación de la conducta femenina. Es decir, la efectividad del jabón “8x4” consiste en que transforma el cuerpo de la mujer en una superficie inodora que, como tal, es también inexpressiva. De donde se puede desprender que a la orden inicial subyace la necesidad de “civilizar” y/o “domesticar” una subjetividad determinada,

sobre todo si se tiene en cuenta la imagen del desnudo a medias que acompaña esta expresión.

El perfil de la mujer deseable se cierra con la última frase del texto. En principio, según lo aquí expuesto, la “sensación de seguridad” del sujeto femenino no depende de su formación académica, ni de su capacidad de trabajo, como ocurría con el hombre construido en la publicidad de estos años, sino que es una consecuencia de la doma de su carácter, a partir de la normatización de los hábitos cotidianos; no obstante, al mismo tiempo, en el discurso se reconoce la presencia innegable de mujeres en espacios asociados con la vida moderna, como pueden ser “el cine o el teatro” e, inclusive, se llega a hablar de sujetos femeninos que han ingresado al mercado y, en ese momento, venden su fuerza de trabajo. Esto invita a pensar en que –más allá de las necesidades de control- la mujer ciudadana ya era una individualidad innegable dentro del mapa nacional.

Ciertamente, se insinúa en el texto que aquellas mujeres integradas a los territorios público y laboral, deben estar permanentemente en compañía de un “alguien” ambiguo y sin nombre propio. De hecho, con esta suerte de anonimato colectivo –protagonizado por “varias personas”- podría estarse sugiriendo la necesidad de una supervisión permanente. A pesar de ello, más que invisibilizar a las ciudadanas –lo que para los cincuenta ya lucía como una misión imposible-, este tipo de campaña pareciera apostar por educar a estos constructos femeninos en tránsito y disciplinarlos de manera tal que no abandonen del todo la función social que les había sido preasignada. Es decir, que si bien se les reconoce en los cines, los teatros o las empresas, se les pide que aparezcan sin llamar la atención y cumpliendo con su labor ornamental.

Del mismo modo, durante este mismo período, aparecieron otras campañas publicitarias dirigidas a reforzar los roles materno y asistencial del sujeto femenino, sin desconocer del todo su condición de ciudadanía. Las campañas de electrodomésticos, por ejemplo, llamaban a las mujeres a cuidar mejor de su familia, empleando las ventajas que le ofrecía el desarrollo; las de productos de limpieza, les indicaban cómo proteger a su descendencia de enfermedades, con apoyo del conocimiento científico; finalmente, las de emulsiones y complementos alimenticios, si bien cambiaban el tono

imperativo con que se dirigían a las consumidoras por uno, al menos en apariencia, argumentativo, no dejaban por eso de reforzar su rol tradicional.

La publicidad de “Bebetina”, por ejemplo, cuyas variantes aparecieron en prensa a lo largo de la década del cincuenta, da cuenta de ello. En el anuncio publicado el doce de agosto de 1957, en la página dos del diario *El Nacional*, N° 5.016, se condensan varios de estos movimientos. En principio, aparecen en la gráfica tres rostros: el de un hombre de mediana edad, con anteojos, poco cabello y semblante serio; el de una mujer peinada a la moda, con las cejas torneadas; y el que correspondería estereotípicamente a un niño. Bajo cada uno de ellos se puede leer, respectivamente “los médicos la aprueban”, “las madres la prefieren” y “a los niños les encanta”, posteriormente, se señala:

Un calmante para adultos, de alta dosificación, puede perjudicar a los niños. Déles

BEBETINA

EL ANALGÉSICO INFANTIL

de dosis precisa y fórmula especial para su tierno organismo. Tiene vitamina C, y es antiácido. Alivia con rapidez y sin peligro. Tiene sabor a naranja dulce (En: El Nacional, 1957: 2)

A diferencia del primer anuncio publicitario aquí comentado, este texto se inicia con un argumento que se puede suponer derivado de un análisis científico. Es cierto, nunca se señala por qué “un calmante para adultos” podría dañar la salud de un niño; sin embargo, la referencia al saber médico, por medio de la representación gráfica del doctor, da a entender que se trata de una sentencia probada. Ello hace posible construir un receptor colectivo, aunque sin identidad clara, obligado a cumplir con la orden de “darles (presumiblemente a los niños) “BEBETINA.EL ANALGÉSICO INFANTIL”.

El esquema parece claro, dentro de este relato intervienen: un personaje –sujeto del saber- que emite la orden, otro –encargado de obedecer- que la ejecuta, un tercero –en actitud pasiva- que recibe el peso de acción. Se trata de tres constructos correspondientes –en la estructura familiar- a las figuras de padre, madre e hijo. Es decir, la publicidad establecía una distribución de funciones sociales reforzada, además,

con los tres últimos lemas del texto. El científico, que remarca el conocimiento del varón: “Tiene vitamina C y es antiácido”; el utilitario, que refuerza la función protectora del sujeto femenino: “Alivia con rapidez y sin peligro”; y el lúdico, que atribuye un aire de inocencia a la existencia del niño: “Tiene sabor a naranja dulce”. Se trata de una repartición de roles que, con frecuencia, debió ser rearticulada desde otras plataformas mediáticas, al momento de pensar a la mujer venezolana del futuro.

Los artículos de opinión que, de forma habitual, aparecían en los medios impresos donde se incluían estos anuncios publicitarios ya aludidos, fungieron como los territorios ideales para estos fines. Un ejemplo de ello pudiera ser el trabajo de Fabricio Ojeda²⁶, titulado “Sólo Después de los 60 Al hombre le toca más de una mujer”. Este texto se publicó en el diario *El Nacional*, el viernes 28 de junio de 1957, acompañado del antetítulo “No sea tan celosa, señora”. Aparentemente, la escritura tenía como fin pensar en términos demográficos la cantidad de hombres y mujeres que vivían en la Venezuela de mediados del siglo XX, pero en realidad se dedicaba a reiterar perfiles decimonónicos para cada una de las identidades genéricas diseñadas en prensa al momento de edición.

Tras establecer que “En 1941 la proporción era de 102 mujeres por 100 hombres”, “En 1950 fue de 104 varones por 100 hembras y ahora [en los cincuenta] hay 106 varones por cada 100 mujeres”, Ojeda asevera:

Las mujeres viven locas por casarse. Las proposiciones matrimoniales son recibidas con jubilosa alegría y muchas veces ellas mismas saben tender la red para atrapar al más ligero. Esto es muy natural si se toman en cuenta las relaciones humanas generales, pero

²⁶ Lo más curioso de este articulista es que si bien se trataba de un intelectual que había destinado buena parte de su vida al periodismo, era concebido como un hombre dedicado a la conciliación. De hecho, algunos meses después de la edición del presente texto, se erigió como presidente de la Junta Patriótica que acabó con la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y en su primera alocución, Ojeda estableció que “no era momento de la venganza”. Cabría preguntarse entonces por qué esta misma individualidad que llamaba a la concordia y a la igualdad, no consideraba ni excluyente, ni discriminador un texto donde proyectaba a la venezolana del futuro, al servicio de las acciones masculinas, donde negaba la heterogeneidad del sujeto femenino y le restaba singularidad a su existencia.

si la mujer observara detenidamente las estadísticas actuales de población vería que hay tiempo para pensar y escoger con toda calma (Ojeda, 1957: 38)

Desde el primer enunciado se evidencia la necesidad del narrador de universalizar un perfil de la mujer venezolana que vendría a complementar las estatuas inmóviles o míticas del pasado y las presencias ornamentales o maternas del presente. Por ejemplo, habla de “Las mujeres”, sin matices, historia, ni delimitación geográfica, como un colectivo cuyo mayor deseo es el matrimonio. Al punto que “las señoritas” dedican su vida a en(red)ar a cualquier varón que, por descuido, pudiera contraer matrimonio con ellas. Se trata de un gesto claro de rearticulación de la princesa medieval, a la espera del salvador. Sólo que esta vez, el arquetipo se encuentra paradójicamente inscrito en un proceso de transformación urbano nacional.

Ahora bien, el breve comentario de Ojeda resulta sumamente eficiente pues permite, por un lado, negar los deseos de realización intelectual de las venezolanas y, a la vez, justificar el la inscripción del sujeto femenino al interior del hogar, en el marco de otras representaciones mediáticas. Según lo expuesto, la reclusión y/o la negación de la ciudadanía de la mujer no podría ser entendida como la consecuencia más directa de su marginación del proyecto nacional, sino como una derivación natural y complaciente del deseo de “ser esposas”, única motivación vital que el articulista les atribuye a las venezolanas.

El gesto más agresivo a este respecto está en que, para Ojeda, la ansiedad por el matrimonio no debe acabarse porque las venezolanas tengan otras posibilidades de subjetivación en la sociedad, sino porque hay suficientes varones para que todas las habitantes del país –finalmente y según sueñan- se casen. Como estocada final, el autor vuelve a emplear argumentos estadísticos como soporte para la prescripción de la conducta de cada género:

Como al conocer y estudiar las estadísticas las mujeres recapacitarán. Indudablemente para colocarse en su plano de minoría, no hay peligro de que los hombres anden libremente y por ello las señoras pueden soltar un poco más la cabulla (sic). Lo contrario podría ser hasta ridículo y extemporáneo.

Algunas, de las celosas más recalcitrantes podrían preguntarse: -¿Y nosotras podemos hacer lo mismo, salir libremente sin los celos del marido? Bueno. Aquí es donde está la cosa. Las mismas estadísticas revelan también que los celos masculinos sí tienen plena justificación, pues habiendo más hombres que mujeres la avidez nuestra puede que sea más exagerada (Ojeda, 1957: 38)

Aunque se le pudiera dar una lectura satírica al texto, es obvio que en buena parte de las representaciones mediáticas del país no se proyectaba un cambio cercano para la labor de la mujer en el espacio familiar. La conducta de las venezolanas, según se expresaba en textos como el de Ojeda, continuaría normatizada a partir sus habilidades en la salvaguarda, reproducción y obediencia. Sin duda, estas construcciones hacían parecer sumamente difícil, al menos en un primer momento, la concepción de una mujer intelectual en este contexto pero, paradójicamente, este absolutismo se redujo al campo del sujeto de la enunciación. Junto con las representaciones antes aludidas se incluyeron en la prensa nacional un grupo considerable de manifestaciones que reafirmaban la existencia de, como mínimo, una voz de mujer dentro del campo cultural del país.

Cabría preguntarse entonces ¿cómo funcionaba la intelectual venezolana en medio de este tejido discursivo?, ¿cuáles eran las posibilidades de enunciación que se le ofrecían?, ¿cómo se relacionaba con sus pares masculinos?, ¿por qué se vio en la necesidad de dialogar con el pasado? Como indica Raquel Rivas Rojas en *Narrar en dictadura: renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*: “Para la intelectual marcada por una posición de género, el diálogo con la tradición cobra un sesgo más oblicuo. No es posible hacer aquí el mapa completo de las posiciones que las mujeres habilitaron para su acción cultural en el período de la dictadura” (Rivas Rojas, 2006: 109); sin embargo, para aproximarse a las obras del corpus, resulta indispensable formular un pequeño esbozo de esta plataforma.

b. *Una medio-locas entre muchas otras: miradas sobre la intelectual venezolana*

b.1. *En los medios:*

A diferencia de lo que había ocurrido entre 1936 y 1947 en Venezuela, en los últimos años de la década de los cuarenta, la imagen y la subjetividad de la mujer intelectual comenzaban a ganar un lugar más sólido dentro del campo cultural. Ciertamente, todavía no se habían delimitado del todo las funciones sociales y/o políticas que la mujer letrada debía cumplir en cada proyecto nacional; a pesar de ello, en prácticamente ninguna plataforma discursiva –incluyendo la publicidad, como se vio en el apartado anterior- se pudo obviar la presencia de periodistas, escritoras, diputadas y gremialistas en el mapa subjetivo venezolano.

Ahora bien, el ideal desarrollista que dominaba las expresiones oficiales durante el perezjimenismo produjo, en los medios de comunicación impresos, toda una gama de significados nuevos, dirigidos a redefinir el lugar de las intelectuales. Una cadena de sentidos que, dada la celeridad con que se construyó, motivó la coexistencia –incluso a veces en un mismo ejemplar de diarios o revistas- de una más de una manera de concebir la intelectualidad nacional y la participación de las mujeres dentro de su configuración.

Por ejemplo, el tres de enero de 1950, *El Herald*o incluyó un texto de Rafael Clemente Arráiz titulado “Rasgos actuales de la intelectualidad venezolana”, donde –de forma más o menos somera- se explicaba el papel que correspondía a los sujetos letrados dentro del nuevo ideal nacional. Literalmente, el autor afirmaba:

un panorama [interno del clima intelectual] propiamente dicho, un dibujo objetivo, un juicio claro de todo eso, no lo hay ni lo podrá haber mientras las diferenciaciones que introduce la política continúen siendo dogmáticas, e interesando directamente la validez o no validez de las referidas obras, y de sus respectivos autores.

No es posible que exista, en las actuales condiciones, una crítica. Y ello quiere decir que no podrá existir la obra que ubique y califique con criterio esencialmente intelectual. La causa de ello es evidente: los grupos en pugna; su ortodoxia cerrada; su personalismo fomentado por las ideas acerca del poder y de quienes deben o no encarnarlo (Arráiz, 1950: 1)

Aunque poco después, en este mismo texto, el autor pareciera parcializarse políticamente por quienes se posicionan contra el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, resulta sumamente interesante ver cómo se construye el sujeto intelectual en este artículo. Al leer este texto, el primer término que luce desplazado de forma abrupta es “crítica”, pues si se entiende esta práctica como la formulación de un juicio acerca de algún discurso o manifestación artística, su imposibilidad –tal como la define Arráiz- no podría estar relacionada con el posicionamiento público de quien realiza la evaluación. Es decir, si ser crítico –al menos en principio- supone fijar una postura frente a una manifestación concreta ¿por qué el autorreconocimiento de un sujeto político en tal condición entorpecería esa labor?, ¿por qué se demanda la renuncia a la política para emitir una crítica válida?

Evidentemente, dentro de este texto el término “crítica” es entendido desde una perspectiva antiséptica, que supone –entre otras cosas- una negación del sujeto. Según lo aquí expuesto, sólo es posible proponer un “panorama” de la intelectualidad venezolana si se comprende la escritura desde su inmanencia. Esta afirmación trae consigo dos aseveraciones añadidas: 1. se exige una cancelación del diálogo que nace de la pluralidad de lecturas y de la dispersión de los juicios estéticos; 2. se le prohíbe al intelectual mostrar una conciencia crítica de sí y del entorno.

Ciertamente, esta definición de las funciones del hombre de letras pudiera resultar muy útil dentro de un sistema de gobierno como el que regía en la década de los cincuenta en Venezuela, pues –partir del mismo- no tendría lugar la puesta en cuestión de las visiones de la Historia y de la política establecidas desde el Estado; sin embargo, estos postulados traen también sus inconvenientes. Si el ejercicio crítico no depende de la experiencia del sujeto, sino de la existencia misma del objeto estudiado, nada impide que la figura del “intelectual” se diversifique hasta alcanzar otras identidades. O, lo que es lo mismo, si la verdad reside en el texto y no el crítico ¿qué le impediría a una mujer erigirse como intelectual? La paradoja mayor en torno a este hecho se manifiesta hacia el final del artículo:

Esta especie de autoexterminio, que no es otra cosa en definitiva, signa con caracteres dramáticos buena parte de la historia literaria de Venezuela de los últimos años. Su

efecto es hacer víctimas entre intelectuales verdaderos y ofrecer amplias oportunidades a los muy numerosos compatriotas que pasan por serlo, gracias a la ayuda cómplice de aquellos mismos grupos y que en definitiva apenas si saben pergeñar una pésima sintaxis.

Durante el año que culminó el sábado último, se hizo más patente el fenómeno que me he permitido anotar, a título, desde luego, de simple observador, de lector común pues no creo poseer otro para hablar de esta forma. Las discrepancias políticas han influido intensamente en el ambiente intelectual. Pero no en el sentido en que influyen en otras latitudes más experimentadas, sino como negación recíproca, como neutralización de todo esfuerzo, como apagamiento de toda luz que, necesariamente, de persistir, conducirá a planos de tiniebla cada vez más densa, a crisis de sindéresis cada vez más profunda (Arráiz, 1950: 1)

No hace falta un análisis detallado de este texto para notar en su interior un intento de “extrañar” la figura del autor²⁷. Es decir, dado que –según Rafael Clemente Arráiz– el intelectual debía dejar de lado su subjetividad y su postura política para realizar una lectura “aceptable” de sus contemporáneos, la única manera de salvaguardar el espacio de poder conquistado que quedaba a su alcance consistía en autoasignarse condiciones particulares que le permitieran escindir la ideología y el discurso o, lo que es lo mismo, el intelectual debía enrarecer el proceso de análisis y su separación de la subjetividad. Esta premisa da pie a que Arráiz clasifique a los contemporáneos según su relación con la política y, a partir de entonces, legitime su propio sistema de clasificaciones y exclusiones.

²⁷ En “El orden del discurso” (2002), Michel Foucault afirma que: *existe otro principio de enrarecimiento de un discurso. Y hasta cierto punto es complementario del primero. Se refiere al autor. Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia. Este principio no actúa en todas partes ni de forma constante: alrededor de nosotros, existen bastantes discursos que circulan, sin que su sentido o su eficacia tengan que venir avalados por un autor al cual se les atribuiría: por ejemplo, conversaciones cotidianas, inmediatamente olvidadas; decretos o contratos que tienen necesidad de firmas pero no de autor, fórmulas técnicas que se transmiten en el anonimato. Pero, en los terrenos en los que la atribución a un autor es indispensable —literatura, filosofía, ciencia—, se percibe que no juega siempre la misma función; en el orden del discurso científico, la atribución a un autor era, durante la Edad Media, un indicador de su veracidad. Se consideraba que una proposición venía justificada por su autor incluso para su valoración científica* (Foucault, 2002: 24- 25). En otras palabras, para este crítico, la construcción del “autor” sobre una individualidad determinada sólo busca limitar el acceso a ciertos actos de habla, reservados para los representantes de la alta cultura.

Sobre esta premisa, el autor afirma que no todas las figuras entronizadas como grandes o importantes llegaron a serlo porque “realmente” escribieran bien, sino que muchas veces recibieron este beneficio por su adscripción partidista. Esta aseveración arrastra la mirada hacia aquellos individuos que no habían sido asumidos del todo como ciudadanos, pero que tenían acceso a la palabra escrita, es decir, hacia las mujeres, los inmigrantes o los representantes de la clase media emergente que si bien gozaban desde hacía muy poco tiempo de ciertos derechos civiles, ya habían demostrado tener capacidad y territorios de enunciación para construir textos literarios, desde hacía varias décadas atrás.

Por ejemplo, si se parte de que la “crítica” sólo depende de la obra leída, resulta inevitable preguntarse a qué se debe la exclusión de las autoras de la Historia de la literatura, de los manuales escolares y de buena parte de las antologías de esa época; por qué si la posición política del autor no determinaba la “calidad” de un texto literario, la “crítica” –en ninguna de sus variantes- trataba igual las obras merecedoras de premios como el Municipal de literatura, el Arístides Rojas o el de cuentos de *El Nacional*, si eran escritas por hombres o si eran firmadas por mujeres; del mismo modo, entra la pregunta de por qué se mostraba un rechazo casi dogmático hacia los textos intimistas, frente a aquellos que proponían una estrategia de organización nacional.

La revisión de estos entresijos devela un proyecto de construcción de la intelectualidad –si bien frecuente en el imaginario occidental, particularizado en la Venezuela de los cincuenta- cuyo primer fin era dar pie a un nuevo marcaje territorial. Es decir, según se afirma, resultaba indispensable borrar cualquier rasgo subjetivo de la lectura de textos, pero –paradójicamente- sólo un sujeto determinado podía realizar esa acción. Así pues, la lectura crítica pasaría a ser labor de los intelectuales masculinos y, al menos en apariencia, despolitizados. Quizás lo más curioso a este respecto es que el silogismo no deja como consecuencia una serie de individualidades reconocibles, sino la dilución de las identidades centrales en una generalidad descomedida.

En otras palabras, este intelectual crítico, masculino y objetivo se erigirá como un sinónimo del “pueblo”, la “nación” o “el escritor”, lo que irá en detrimento de las ideas de singularidad y particularidad que solía acompañar la imagen del autor enrarecido. Un buen artículo para ilustrar este fenómeno aparece editorializado en *El Herald*, el doce

de abril de 1950. El texto llevaba por título “El derecho a escribir y el derecho a leer”, en el mismo se afirmaba:

Muchos países, de vieja civilización, pero jóvenes por lo que atañe a su independencia nacional, se hallan privados de los libros que tienen para su desarrollo económico y social, tanta y tan vital importancia como el asesoramiento y el equipo tecnológicos.

¿Qué obstáculos se alzan entre esos pueblos y los libros que les ayudarían a ponerse a nivel de los progresos científicos, sociales y culturales de otros países? Aparte de la Barrera que representa la diferencia de lenguas, la mayoría de las razones son de origen económico. Entre ellas pueden citarse las leyes de derecho de autor (S/A, 1950: 4)

La liberación del saber que subyace a este texto en forma de deseo, no está asociada —como se ve— a la apertura de los espacios de la alta cultura sino, por el contrario, a la imposibilidad de discutir la autoridad de los intelectuales venezolanos y al consecuente carácter “verídico” de sus afirmaciones. Por ello, es posible comprender esta premisa como una reafirmación de la universalidad atribuida en el texto de Rafael Clemente Arráiz a la “crítica” realizada por “intelectuales verdaderos”, pues liberar los textos de los derechos de autor sería, de algún modo, reiterar la condición “civilizadora” de los escritos aludidos y también de sus autores, aunque no se permitiera afirmarlo. En otras palabras, el discurso de estos autores debe ser difundido de manera masiva porque enuncia verdades y no reflexiones individuales, del mismo modo que los derechos de autor deben desaparecer porque los ensayos contienen descubrimiento de hechos indiscutibles, no construcciones críticas generadas desde una subjetividad determinada.

Al igual que ocurría con otra gama de significantes expuestos en los medios impresos —como, por ejemplo, la división de las mujeres en vírgenes, madres y prostitutas o la relación automática de la identidad venezolana con los héroes de guerra— la visión del intelectual que se sugiere en estos artículos de *El Heraldo* le añade una dosis romántica a esa subjetividad. Un perfil que, desde su propio enunciado, impide el acceso de las mujeres a la condición de individuos ilustrados y, por tanto, niega su desempeño en actividades como la lectura y escritura.

La tensión surge entonces cuando junto a este tipo de textos permanecen los nombres de autoras como Antonia Palacios, Gloria Stolk, Lucila Palacios o las mismas Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo, es decir, cuando a este rescate del intelectual decimonónico se contraponen figuras femeninas ya consolidadas dentro del campo cultural, que explicitan la coexistencia de diversas vías en el quehacer literario, académico y artístico venezolano. Sin ir muy lejos, dentro de este mismo diario surgieron apreciaciones que trataban de negociar este perfil del sujeto letrado romántico y enrarecido, con las voces de mujer que replicaban desde los márgenes.

Ciertamente, a medida que fue avanzando la década de los cincuenta, en diarios de tendencia oficialista, como *El Herald*, fueron desapareciendo las referencias a mujer políticas y escritoras; sin embargo, entre 1949 y 1952 podían leerse muchos textos escritos por y referidos a diversas intelectuales venezolanas que daban cuenta de su existencia y su singularidad. Por ejemplo, el tres de enero de 1950, esta publicación incluía un texto titulado “Antonia Palacios: novelista”, en éste se afirmaba que:

Trátase de una novela -¿autobiográfica?- de “Ana Isabel: una niña decente”; escrita en estilo fresco y sutil, moderno; sugestivo. Deliberada o indeliberadamente, llega a nosotros el olor del laurel de Teresa de la Parra, retoño verde por el que asciende la nueva savia. Parecería imposible, no ya superar, sino emular esa fina prosa, correcta, elegante: el decir sereno y significativo, con matices de soterrada ironía, tan peculiar en las “Memorias de mamá Blanca”; pero he aquí cumplido el milagro; y lo debemos: a la joven sensible progenitora de esta novela.

Prescindimos de la circunstancia de haber sido galardonada con una mención en algún concurso: ya que la obra merece más; pero los veredictos de nuestros usuales jurados, dejando indefensos a los valores, carecen, por lo común de la seriedad que los justificaría, y nadie cree en ellos ni merecen, salvo contadas excepciones, estima alguna (Olivares Figueroa, 1950: 3)

Está claro que dentro de esta aproximación crítica conviven una serie de elementos que determinaron la recepción de los textos escritos por mujeres en las

décadas de los treinta y los cuarenta. La evaluación de las ficciones presentadas por autoras venezolanas a partir de su cercanía o lejanía con la obra de Teresa de la Parra, por ejemplo, es una de las recurrencias en los estudios literarios dirigidos a la producción femenina desde la tercera década del siglo XX. En este caso concreto, esa analogía va a suponer –al igual que en una serie de textos firmados por Vicente Gerbasi, Ángel Mancera Galletti o, años más tarde, Orlando Araujo, centrados en el análisis de las obras de la “Biblioteca femenina venezolana”- un modelo de lectura tanto para el enunciado como para el sujeto que enuncia.

Del mismo modo, en este artículo se recupera la tendencia a rastrear en la novelística firmada por mujeres venezolanas un residuo identitario, a leer cualquier expresión publicada por una autora en clave de escritura diarística o de texto epistolar, lo que reafirmaría la imposibilidad de los sujetos femeninos de construir esas grandes epopeyas o épicas fundacionales demandadas por el nuevo ideal nacional. A pesar de ello, también subyacen a este comentario pequeñas reconfiguraciones subjetivas de la mujer narradora, que darán cuenta de los desplazamientos sufridos a lo largo de los años cuarenta.

Es decir, en principio, se establece como una de las funciones principales de las intelectuales venezolanas a partir de 1936: “emular esa fina prosa, correcta, elegante” de Teresa de la Parra, renunciar a la sobriedad de estilo que se demandaba a los varones encargados de civilizar la nación. También es cierto que la escritura de Antonia Palacios no es leída en este texto como un producto de su formación intelectual, sino como un “milagro” que llegó inexplicablemente a las letras venezolanas; no obstante, a diferencia de lo que ocurría en la crítica de los cuarenta dirigida a las obras de autoras venezolanas, la reflexión de Rafael Olivares Figueroa no gira en torno al cuerpo de la escritora, sino al texto como producto acabado, un hecho que si se contrasta con el perfil del varón intelectual descrito en el texto de Rafael Clemente Arráiz, sugiere una cercanía no reportada entre la forma de leer las novelas de autores y de autoras nacionales.

Del mismo modo, al final del fragmento firmado por Olivares Figueroa se presenta una crítica de la crítica que permite la revisión de las instituciones canonizantes tanto de la literatura, como de la intelectualidad en Venezuela. Así pues, si

ni los concursos literarios, ni los juicios que los soportan son del todo confiables ¿qué justificaría la exclusión de la narrativa escrita por mujeres de la Historia de la literatura nacional?, si para este autor el canon está construido bajo poca o nula credibilidad ¿con qué parámetros deben ser leídos todos los manuales de literatura?, ¿cómo deben ser recibidos aquellos que entronizan la figura de Teresa de la Parra como el patrón de “la escritora de Venezuela”?

El resultado de esta tensión no se presenta de manera explícita en ningún lugar del texto, pero —curiosamente— se renueva y adquiere nuevas dimensiones cuando se lee junto a otro artículo que apareció en la misma página de *El Heraldó*. En los últimos párrafos de “Antonia Palacios: novelista”, se afirma:

En “Ana Isabel”, un relato simple, exento de artificios y retóricas, de sobrerrealismos y vanguardismos formales -velos echados sobre la oquedad para eludir la crítica-, se opera con el sólo impulso del talento —el talento de una mujer cultivada y sensible-; para crear. Por eso huelgan otras consideraciones. El triunfo es directo, (...) por la virtud propia de la que no ha olvidado su deber de ser una digna hija de su tiempo. ¡Qué satisfacción para el crítico, tan asaetado por obras anacrónicas, incongruentes, injustificables, que, por su deber profesional, ha de ocuparse de ellas y tratar, sin rebuir lo justo! Susceptibilidades, sobre todo las de los consagrados o que por tales se los tienen en nuestros días. Precaución inútil, porque crítica y críticos se renuevan y no hay, ni hemos de lamentarlo, modo alguno de dar perennidad a juicios universales (Olivares Figueroa, 1950: 3)

En una dirección absolutamente contraria a lo que habían sido hasta entonces las consideraciones en torno a la mujer intelectual, ésta y otras manifestaciones de la década de los cincuenta establecen una relación directa del sujeto femenino con la modernidad. Un hecho que permite, por una parte, legitimar el carácter ciudadano de las venezolanas —sobre todo si se parte de que uno de los argumentos esgrimidos por los sectores progresistas del país para rechazar el voto femenino en los años treinta fue, precisamente, el conservadurismo inmanente al género— y, al mismo tiempo, convertirlas en potenciales sujetos modélicos del pensamiento desarrollista.

Del mismo modo, la proclama con que se cierra el texto revalúa la idea de actualización de la crítica, la impugnación a los clásicos y la apuesta por una experimentación que –aunque no recibe, por parte del crítico, un método, ni un corpus claro- puede ser percibida en la obra de una heredera de Teresa de la Parra, llamada Antonia Palacios. Es decir, Rafael Olivares Figueroa va contra el anquilosamiento estético, estilístico y quizás hasta temático dentro de la literatura nacional, luego le atribuye la capacidad de renovación necesaria a una narradora a quien, finalmente, inscribe en una genealogía. Lo que equivale a decir que este autor vincula la figura de la mujer intelectual con la realización simbólica de esa modernidad demandada por el Estado para los años cincuenta, al tiempo que demuestra su la presencia de esta entidad en diversos momentos de la escritura nacional.

Esta última propuesta trasluce un carácter de irrevocabilidad hacia la representación de la mujer intelectual en el imaginario venezolano. Según lo aquí expuesto, es imposible negar la existencia de estas voces, como también es inviable –y quizás esto resulte más interesante- recuperar estereotipos del siglo XIX para desactivar la participación pública de las escritoras venezolanas. Por ello, es obvio que los otros dos supuestos asociados al intelectual tradicional, capaz de desaparecer política e ideológicamente al momento de evaluar un discurso quedarán en entredicho o, lo es lo mismo, permanecerán asociadas a una forma arcaica de leer.

A lo que se suma la ubicación física de la propuesta dentro del diario *El Herald*. “Antonia Palacios: novelista” se presenta en la misma página que un artículo de Luis Solana llamado “Nuevas rutas para nuestra novela y nuestro cuento”, donde el autor asevera:

Desde hace tiempo hemos venido perfilando en artículos de periódico la necesidad de viraje del cuento y la novela venezolanos (...) el localismo que lleva a lo universal no reside en menudencias de costumbres, de atavío, en la presentación formal de todas las peripecias de un ambiente. En principio las regiones cambian y los pueblos se modifican: de modo que lo interesante hoy, mañana resultará visto como algo cursi y fuera de época (...) llegar a lo universal no lo logró Cervantes por pintar cierta región de España, sino por meterse

dentro de sus personajes y darles un mundo de simbología que los hizo verdaderos tipos humanos (Solana, 1950: 3)

En este fragmento se establece la importancia de recuperar, dentro de la literatura, la representación de los sujetos por encima de las grandes épicas; se destaca la renuncia a las costumbres a favor de la escritura de “la experiencia humana”; y se revalúa la edificación de identidades singulares frente a la búsqueda de identidades nacionales o, lo que es lo mismo, se reivindican muchos de los rasgos asociados a la escritura de mujer en la primera mitad del siglo XX venezolano, por considerarse “actualizadores” de la narrativa nacional.

Ciertamente, ni la escritura de mujeres venezolanas, ni la recepción que recayó sobre ellas en las primeras décadas del siglo XX pueden ser unificadas; no obstante, la tendencia a establecer la novela *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra como modelo de escritura para señoritas, la autorización libre al uso de formatos epistolares y diarísticos, así como la venia para experimentar en el género de poesía, constituyen una pista importante para comprender que no sólo las intelectuales del país apostaban por la narración en primera persona, la reconstrucción de los espacios privados y la verbalización de la intimidad, sino que además, el canon literario nacional exigía que así fuera.

Quizás lo más curioso a este respecto es que esta tendencia a la enunciación de lo privado, muchas veces fue leída dentro del campo cultural como una forma de contención de las subjetividades nacientes y de sus expresiones. Y si bien en el caso de las autoescrituras²⁸ la carga ética de la intimidad tomaba un importante protagonismo, pocas veces, o quizás ninguna, los medios de comunicación asumieron como peligrosa la expresión de la afectividad humana. Por ello, no deja de ser interesante que, en este

²⁸ Esta categoría la empleo en el trabajo *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936- 1948)*, para aproximarme a las escrituras de Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual. La definición de “autoescritura” podría ser resumida como: *estos guiños poco elaborados que –dentro de los documentos adscritos a la categoría de “narrativa de ficción” por buena parte del siglo XX- supieron erigirse como representaciones alternativas del “yo”. Anclajes para las identidades raras, portadoras y exponentes de todas sus inestabilidades y al mismo tiempo espacios para la construcción y legitimación de prácticas culturales no registradas por la intelectualidad masculina* [o, sencillamente, central] *de su país* (Suárez, 2009: 18). Como consecuencia del supuesto intimismo que determinaba estas expresiones, pocas veces recibieron alguna censura explícita por parte de la crítica que, en un gesto claro de incomprensión, se limitaba a describir el camino correcto para acceder a la tradición regionalista.

caso, Solana lo vincule a la renovación y a las posibilidades de universalizar el saber, pues esto constituiría otra piedra de tranca para la reconfiguración de la mujer intelectual que se sugería desde la plataforma del Estado en la década de los cincuenta.

Quizás por eso mismo, la apuesta de algunos medios impresos estuvo más dirigida a victimizar y/o criminalizar a las intelectuales que a poner en tela de juicio – como ocurría en los años anteriores- las posibilidades de trascender que tenían sus escrituras. Por ejemplo, tan solo dos días después de que el diario *El Herald* editara el texto de Solana, Antonio Reyes publicaba en la columna “Siluetas en relieve” un relato titulado: “El singular episodio de una antigua libertina” (1950). Ahí comenzaba narrando:

*Collette, tuvo dos aspectos perfectamente definidos: la “ingenua libertina”, en primer término, y la encarnación de la “misericordia magnánima”, cuando los años y las desilusiones hicieron presa en su atrayente hermosura. A ese respecto alguien que le conoció íntimamente escribe las frases siguientes: “Aquella juventud de reiteradas galanterías, que en colaboración con Sileno Villy renovara por **Las Claudinas** el ciclo de **Las amistades peligrosas**, ocupó posteriormente con firme decoro literario y fina nobleza sentimental, uno de los primeros puestos del Olimpo francés” (...) Al cumplir los treinta y cinco años de edad, la famosa escritora repudió todos los pecados de la adolescencia. Se hizo excelente ama de casa y buscó en la tradición familiar el sedante oportuno para acallar viejos recordimientos (sic). Su casa, su vieja casa de las fiestas epicureístas se hizo villa monástica (Reyes, 1950: 4)*

Aunque, como se ha mencionado en otros momentos de esta investigación, el rescate de la Historia era una práctica relativamente frecuente en la Venezuela de los cincuenta, la reconstrucción de una autora como Colette²⁹ en este marco subjetivo,

²⁹ En su artículo “Colette, la escritura de los sentidos” (2007), Brigitte Leguen resume la existencia de esta autora de la siguiente manera: *Colette es una escritora del siglo XX, aunque educada en la Francia decimonónica (nace en 1873 y muere en 1954); su obra, difícil de clasificar, marcó la literatura francesa de un sello muy particular. Ha sido objeto de violentas críticas y de grandes elogios. Las críticas fueron dirigidas esencialmente hacia episodios de su vida que se consideraron en su momento como escandalosos. Sin embargo, recibió al final de su vida un reconocimiento unánime por parte de la sociedad y del mundo literario francés. Su obra completa está publicada en la prestigiosa colección de La Pléiade en cuatro tomos (los textos citados en este artículo proceden de esta misma edición). Todos los estudiosos de la obra de Colette coinciden en considerar que crea un estilo propio partiendo de una experiencia*

resulta cuando menos altisonante. No se trata de la mención de una autora europea de fama relativa, ni del establecimiento de un modelo conductual —como bien pudo constituirlo, en el imaginario local, la figura de Teresa de la Parra— para las mujeres que integrarían el “nuevo ideal nacional”, sino de la representación de un constructo destemplado, en medio de una nueva fábula.

Este texto constituye un relato cuya finalidad principal es demostrar que la entronización de Colette como autora no se debía a su decisión de invadir el terreno de la alta cultura, ni a su reafirmación como sujeto del deseo, sino —exclusivamente— a haber experimentado un proceso de redención. Una suerte de arrepentimiento que, por cierto, no registran como tal todas sus biografías y que Reyes atribuye a una ingenuidad inicial difícil de asociar con las construcciones discursivas —que existían en la década de los cincuenta y, más aún, con las que se han producido después de la publicación de este texto— en torno a este personaje.

Más que negar la existencia de una genealogía de voces femeninas en Occidente o de descriminalizar la figura de la mujer de letras, en este texto se sugiere que —ciertamente— las intelectuales reconocidas por sus pares existían desde varias décadas atrás, pero solían ser sujetos moralmente reprochables. Del mismo modo, se asegura que la única vía posible de reconocimiento que se encuentre disponible para las escritoras, está en la renuncia a cualquier viso de autonomía y/o rebeldía descubierto en su conducta, con lo cual, las pretensiones de escribir llevadas a cabo por el sujeto femenino, no podían ser entendidas como definitivas.

A primera vista, esta representación de la mujer escritora luce como imposible de conciliar con las miradas sobre la intelectualidad venezolana aparecidas en *El Herald* por esas mismas fechas. Reyes presenta un perfil del sujeto femenino reducido casi por completo a la construcción estereotípica de la virgen, la madre y la prostituta; no

de vida singular completamente alejada de los movimientos feministas y de cualquier escuela o corriente literaria. Es probablemente esta actitud tan absolutamente libre e incluso libertaria la que pone tantos obstáculos a la primera etapa de su vida de escritora. Sin embargo importantes autores como Proust o Mauriac (sorprendentemente opuestos desde muy diversos puntos de vista) no dudaron en colocarla entre los grandes escritores de su tiempo (Leguen, 2007: 179- 180). Al margen de que Reyes obvie la tendencia a la bisexualidad de la autora, sus dos divorcios y su postura agnóstica, es evidente que hay una necesidad de adecuar la vida llamada por él “libertina” y la solidez de la producción discursiva de este sujeto. Por ello, el articulista le atribuye una lectura cristiana a una serie de acciones llevadas a cabo por Sidonie Gabrielle Colette, que justificarían su aceptación por pares intelectuales como una individualidad respetable.

obstante, hay un pequeño guiño que anuncia la apertura de esta concepción hacia nuevas valoraciones y es que Colette –al igual que podría ocurrir con sus sucesoras–, encarna los tres arquetipos a la vez y, sólo por ello, tiene la oportunidad de pasear su identidad desde una hacia otra plataforma constitutiva. Con este desplazamiento rompe el esencialismo que se le quería atribuir en un primer momento. Obviamente, la movilidad no supone en sí misma la construcción de un espacio donde representar a la mujer intelectual como sujeto legítimo, portador de un discurso; sin embargo, la combinación de arquetipos genera una serie de ambigüedades que dejan como resultado la presencia de nuevas identidades. Sin duda, en el diario *El Herald*, esta aleación fue difícil de apreciar dado que, a partir del año 1952, se fue reduciendo considerablemente la representación de la mujer escritora en sus páginas. Pese a ello, en otras publicaciones de circulación nacional, como las revistas *Elite* y *Billiken*, o los diarios *El Nacional* y *El Universal* se hace muy evidente.

De esta forma, pocos años después de la edición de este artículo de Antonio Reyes, concretamente en noviembre de 1953, Marcela Hurley, la Vicepresidenta de la Sociedad Panamericana de Chicago, visitó Venezuela y fue presentada en una reunión que organizó Panchita Soubllette. La nota editorializada con que la revista *Elite* reseñaba el acontecimiento se titulaba “Reunión de Mujeres intelectuales” y en la misma se afirmaba:

Según palabras de la misma doctora [Panchita Soubllette], ella quiso reunir en charla cordial a “la mayor parte de las mujeres que han desarrollado alguna actividad intelectual en Venezuela” y por eso allí había periodistas, novelistas, poetas, representantes de la música y pintura, y mujeres pertenecientes a la docencia y a profesiones universitarias. Esta reunión de carácter social pero de significado cultural, repetimos, hizo recordar momentos gratos a la mujer: aquellos en que trataba de consolidar su posición en el mundo intelectual. La misma doctora Soubllette tuvo destacada actuación en la Primera Conferencia pro Congreso de Mujeres que se efectuó en el Ateneo de Caracas en el año de 1940 (S/A, 1953: 2)

Al leer este fragmento se hace obvio que –bien para el redactor de la nota, bien para Panchita Soubllette, pues no queda del todo claro a quién pertenecen las palabras- “las intelectuales venezolanas” en su totalidad, constituían un conjunto reducido de personas, agrupable en una pequeña celebración casera. Con lo cual, no se le estaba asignando a este colectivo ni la trascendencia nacional, ni la heterogeneidad ideológica de la que gozaban los hombres letrados, pues todas las “periodistas, novelistas, poetas, representantes de la música y pintura, y mujeres pertenecientes a la docencia y a profesiones universitarias” del país, cabían –en términos literales y metafóricos- al interior de la casa de la anfitriona.

Pese a ello, esta suerte de crónica social deja al descubierto una nueva gama de significados en torno al perfil y al papel que desempeñaban las venezolanas letradas en los cincuenta. En principio -y a diferencia de lo que ocurría en el texto sobre Colette- en este texto no hay ninguna evaluación moral de los individuos aludidos, sino –por el contrario- se intenta cargar de Historia a los protagonistas de la nota. Esta particularidad supone un ligero acercamiento entre la construcción mediática de los y las intelectuales del país, pues se pone en evidencia que, desde hacía más de diez años, ya estaba diseñado un espacio civil y no heroico de cambios en la nación, donde convivían activistas masculinos y femeninos.

Del mismo modo, se establece una distancia temporal entre la emergencia de los sujetos letrados y el panorama literario de su contemporaneidad; sin embargo, la insistencia sobre los alcances culturales del encuentro, recuerdan que –hasta entrado el siglo XX- en América latina se definió la escritura y la lectura de los hombres como una actividad productiva, mientras que la relación de las mujeres con la literatura era más bien recreativa. Al respecto, basta con recordar las “veladas” literarias que se celebraban en el sur del continente, donde se reunían un grupo de lectoras y escritoras comunes -pues no se trataba de un acontecimiento académico, ni del todo artístico- a leer poemas, cuentos y obras de teatro, para “cultivar el espíritu”, al tiempo que los intelectuales masculinos se dedicaban a re-pensar la nación. Una división de las labores que emerge de manera residual en este texto cuando lo “social” y lo “cultural” se mezclan de forma indiscriminada.

Este resto, además, se torna sumamente interesante cuando, en el cierre del artículo, se vuelve a relacionar, y esta vez de forma mucho más explícita, la figura de la mujer letrada con el desarrollo nacional:

Estas reuniones de ambiente constructivo, en las cuales se cruzan ideas, se fomentan propósitos de cultura, y llega al acercamiento entre una y otra actividad, deberían celebrarse con frecuencia. La doctora Soubllette quiso que Trinita Casado se encontrara rodeada de sus compañeras de labor que tanto la aprecian, y que a su vez Marcela Hurley pudiera llevar a su país una impresión favorable, más o menos amplia, acerca de las condiciones en que se ha situado la mujer venezolana en la vida moderna (...)

Panchita multiplicó sus atenciones para sus invitadas y para aquellas compañeras que habían acudido a su invitación en ratificación de una actividad que ha sido guiada por el anhelo de ser útil y de cooperar en la cultura de Venezuela (S/A, 1953: 2)

Las últimas líneas de este fragmento demarcan un lugar interesante para la mujer letrada, al interior de ese mapa subjetivo elaborado según el nuevo ideal nacional. Ciertamente, ni Panchita Soubllette, ni ninguna de las asistentes a su reunión parecían destinadas a ocupar espacios de poder político, no eran varones fuertes, ni estaban uniformadas³⁰; no obstante, en el texto se les ubica como co-operadoras en la construcción de una identidad nacional o, lo que es lo mismo, se reconoce en ellas cierto capital simbólico que las autoriza a aportar algo –conocimientos, acciones o visiones, eso no queda del todo claro- en la construcción de la “cultura venezolana”.

³⁰ En El perezjimenismo: génesis de las dictaduras desarrollistas, Felicitas López Portillo resume del siguiente modo, la situación a partir de la cual se ideó un sujeto modélico en la Venezuela de los cincuenta: *Durante estos años, además del ideal nacional, se hizo hincapié en la necesidad de que todos los venezolanos aprendieran y practicaran las virtudes castrenses, entre las que se contaban el respeto a la jerarquía, el orden, la eficiencia, la vida sana y ordenada, el afán de superación, el derecho de gobernar de los más aptos, cualidades que el jefe del Estado se esforzaba en personificar ante los ojos de los conciudadanos* (López Portillo, 1986: 75), pocos párrafos después, añade: *El gobierno contó con la bendición de la Iglesia –en una ocasión la Virgen de Coromoto, la máxima patrona del pueblo venezolano, y la del Valle pasearon por las calles de Caracas en tanques militares-. El Concejo Municipal las declaró “visitantes insignes”, mientras que el régimen las nombraba “patronas de la Semana de la Patria* (López Portillo, 1986: 76). Es decir, en la medida en que el perfil de los varones estaba asociado al de la fortaleza física, la higiene y la jerarquización social, las mujeres debían apegarse al modelo maternal y contemplativo de las imágenes virginales. El texto aparecido en *Élite* demuestra entonces que las mujeres letradas –si bien eran trasladadas sin su consentimiento- podía colaborar en el proceso de conducción nacional.

Del mismo modo, se establece que la mujer intelectual desea ser –y, por la existencia de esta nota se puede suponer que en ciertos círculos ya era– reconocida como “útil” a la sociedad, aún cuando estuviera desarrollando actividades aparentemente frívolas como la reunión con las amigas o la recepción de una persona conocida proveniente del extranjero. Es cierto, se encuentran al interior del hogar, lo que podría explicar parcialmente por qué en este caso no se considera peligrosa la relación entre mujeres letradas, ni para ellas, ni para la sociedad; sin embargo, la “productividad” de esta reunión nunca se pone en duda.

Si esto es así, entonces, cabría preguntarse ¿cómo se justifica la exclusión de la mujer de la vida política?, ¿cuál es la premisa que las apartaría del debate público?, ¿por qué si son dueñas y emisoras de un enunciado, no son consideradas dentro de las prácticas intersubjetivas diseñadas desde el Estado? Dado que las exigencias propuestas por el orden del discurso no permitían la censura de “la mujer intelectual” como ente enunciator hubo que limitar el contenido de sus enunciados. A partir de ello, las consideraciones críticas de las letradas venezolanas se dirigirán principalmente a revisar los pronunciamientos de sus contemporáneas, lo que visto desde lejos permitiría la comprensión de este colectivo como una intelectualidad alternativa.

Incluso en los casos excepcionales, como podría ser el de Lucila Palacios, Antonia Palacios o Carmen Clemente Travieso, cuando las mujeres abordaban crítica o ideológicamente las expresiones de los escritores, solían cuidar que se tratara de textos lejanos geográfica o históricamente. Un movimiento que si bien dejaba al descubierto la voluntad de excluir del diálogo contemporáneo a las voces femeninas, también constituía una constancia de existencia y un proceso de (auto)legitimación por parte de las intelectuales venezolanas. Bastaría con revisar algunas de las columnas escritas por mujeres letradas en la revista *Elite*, para calcular la distancia entre la representación y la autorrepresentación de este colectivo.

Por ejemplo, durante buena parte de la década de los cincuenta, Lucila Palacios mantuvo en *Elite* un espacio titulado “Libros nuevos”, donde comentaba textos de autores extranjeros, como John Adsall, o de autoras venezolanas de su generación como Jean Aristigueta, Ana Mercedes Pérez, Ida Dos Santos y Ana María Rangel. Los pocos casos en los que su columna aludía a autores venezolanos contemporáneos, casi

siempre lo hacía desde su labor como antólogos, como ocurrió alguna vez con Pedro Elías Seijas, o de traductores, como fue el caso de José Nucete Sardi. Pese a esta aparente limitación del contenido discursivo, en estos artículos había una clara reafirmación de Palacios como intelectual, extensiva a las otras mujeres letradas cuya obra refería. El artículo aparecido el 9 de mayo de 1953 es muy ilustrativo al respecto, sobre todo cuando afirmaba:

Hemos hablado de la sensibilidad de Ana Mercedes Pérez como poeta. Pero en ella el espíritu combativo se impone a veces. Lo encontramos en el umbral del libro. “Érase el Paraíso” es el canto de Eva. La mujer primitiva “vencida por tu brazo solitario el corazón herido”. Es el primer momento del drama. Cuando ella muere “el fruto maduro de tu valle, tu selva, tu montaña” y se repliega en sí misma, al amparo del varón “enardecido néctar” de su entraña. Esa Eva tiene un ascenso espiritual. Se desliga ante la servidumbre en el instante en que clama:

Por el infante triste/ mordido por el hambre y la metralla/ y lo que ya no existe/ cuando el rencor estalla/ del hombre, sólo un monstruo de batalla (Palacios, 1953a: 2)

Al margen del tono melodramático que acompaña los versos de Ana Mercedes Pérez, es obvio que ese perfil de mujer letrada que Lucila Palacios le atribuye, dista mucho de todas las visiones en torno a la intelectual venezolana que se han revisado hasta ahora. En primer lugar, la columnista no llama a Pérez “poetisa”, sino “poeta”, al tiempo que le atribuye “sensibilidad” y no emocionalidad, ni pasión, ni dramatismo. Es decir, la escritura poética de esta autora es representada como consecuencia de su formación literaria, lo que la acerca a los hombres de letras de la Venezuela de mediados de siglo.

En segundo término, la autora es calificada de “combativa”. O, lo que es lo mismo, en el artículo se reconoce su capacidad para usar crítica y políticamente el lenguaje. Ciertamente, la figura de Ana Mercedes Pérez³¹ -bajo una supuesta sumisión-

³¹ La presencia de esta intelectual en la década de los cincuenta resulta sumamente útil para comprender la heterogeneidad ideológica y discursiva que marcaba la producción de las mujeres en esos años. A diferencia de Lucila Palacios, en su texto *La verdad inédita* (1947), Ana Mercedes Pérez se muestra al servicio –y no como parte de– la llamada Revolución de octubre de 1945. Del mismo modo,

resultaba mucho menos agresiva que las de otras intelectuales como Jean Aristigueta, Carmen Clemente Travieso o la misma Lucila Palacios; sin embargo, con este comentario, la columnista estaría poniendo en evidencia un posicionamiento a contracorriente bajo la escritura de unos versos de amor, una propuesta que resulta urgente desentrañar. Si la autora es “combactiva”, la pregunta acerca de “qué o qué cosa” combate definirá el resto del perfil de esta mujer escritora.

No parece ser casual que justo después de develar este atributo, Palacios se adjudique a sí misma y le adjudique a Pérez la facultad de resemantizar algunos mitos occidentales. Eva, la mujer devaluada por saberse dueña de un cuerpo deseante, pasará a ser en este artículo un sujeto femenino liberado, cuya misión dentro del mundo será amparar a los desvalidos y evitar los enfrentamientos por el poder. Se tratará pues de una mujer-tipo absolutamente ajena a los perfiles identitarios construidos dentro desde el nuevo ideal nacional, pues no sólo constituye la contraparte actitudinal de la imagen del virgen, sino que –además– luchará en contra del *ethos* castrense que primaba por entonces en la simbología venezolana.

Esta visibilización de la mujer en la periferia del poder nacional, pero dispuesta a posicionarse ante el mismo, va a ser una constante dentro de estos ejercicios de (auto)rrepresentación publicados tanto por Lucila Palacios, como por otras escritoras con un lugar semejante dentro del campo cultural. De hecho, este texto acerca de la escritura de Ana Mercedes Pérez, bien pudiera entrar en diálogo con otra reseña aparecida en “libros nuevos” un año más tarde, el 18 de diciembre de 1954, a propósito de la escritura de Jean Aristigueta³²:

reitera que su saber es consecuencia de la generosidad de los varones intelectuales que ha conocido. Resulta sumamente interesante que desde la centralidad que había adquirido Palacios para la década de los cincuenta dentro del campo cultural venezolano, reivindique la escritura de una mujer con esta posición política.

³² Al hablar de esta autora, en *El hilo de la voz* (2003), Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin comentan: *Estudió Letras en la Universidad de Madrid. Su trabajo literario se inició a partir de 1941 con su colaboración en el diario El Herlado, labor que seguía desempeñando para un número considerable de revistas y periódicos del país como la revista guayanesa Alondras, revista Elite, el diario Últimas Noticias y El Diario de Occidente, de Maracaibo. Desde 1949 fue directora de la revista mensual Lírica Hispana, junto a Conie Lobell (Consuelo López Bello) hasta 1968. Entre 1948 y 1949 se encargó de la sección literaria de la revista Guardia Nacional* (Pantin, Yolanda y Torres, Ana Teresa, 2003: 735- 736) Con este breve resumen biográfico, queda claro que Aristigueta encarnaba un sujeto social activo, con reconocimiento público por parte de sus pares intelectuales y, en

Allí empezó el salto de fiebre de Jean Aristigueta (...) Y de allí sobrevino la honda embriaguez que la ha mantenido en vela, en perpetua labor poética. “Alas en el viento” es como el primer vuelo en ensayo de su numen. Después viene “Tránsito y Vigilia” y “Memoria Floral en VII Cantos por el alma de Teresa de la Parra” (...) Ella ha ido nutriendo su poesía con su propia esencia y en el discurrir de sus viajes. La influencia de sus versos. Ha buscado la fuente de su inspiración en Grecia, de frase alada, de blanca veste. Mas consecuente consigo misma y con su origen americano en su palabra estalla el grito en color del paraje nativo. “Paisajes Venezolanos” es la ratificación de la verdad poética de Jean, frente al cielo y el mar, la cumbre y la llanura. “Vital de Fábula” refleja esa misma situación espiritual que la llevó a dibujar la tierra de Venezuela, con matices variados de su pluma (Palacios, 1954b: 6)

Si se contrasta estas afirmaciones con la construcción de la mujer intelectual que había perfilado Palacios al hablar de Ana Mercedes Pérez, surgen dos divergencias fundamentales e iluminadoras. En principio, Aristigueta es presentada como un sujeto del saber, que –desde su centralidad– está facultado para establecer “verdades” y no sólo para responderlas. Esta habilidad, además, no proviene de una formación académica rigurosa, ni tan siquiera del contacto con otros sujetos del conocimiento, sino de una experiencia directa entre la mujer letrada y la naturaleza.

En segundo término, esta particularidad le otorga a Aristigueta otras habilidades, por ejemplo, la de visitar territorios geográficos distantes para, posteriormente, discursivizarlos o bien la de diseñar una alternativa de territorio nacional con voz de mujer. En otras palabras, por medio de este texto, Palacios señala cómo y dónde Aristigueta burla el orden del discurso. Muestra cómo la poeta, empleando un aparente “lenguaje femenino” –o, lo que es lo mismo, simulando hablar desde la emocionalidad–, propone una organización del país sin cimientos racionales, académicos, ni épicos.

De aquí se desprende, además, que la tarea de edificar una nación no estaba restringida a los varones letrados, sino que bien podía ser realizada desde la

consecuencia, con una plataforma discursiva desde donde enunciarse. No dejar de ser curioso entonces que Lucila Palacios la mencione dentro de una columna que poco antes había dedicado a una poeta “combativa y sensual”, llamada Ana Mercedes Pérez.

observación afectiva. La mujer poeta se perfilará, según Palacios, como un individuo capacitado para pensar tópicos fundamentales en la Venezuela de los cincuenta –como las identidades nacionales y regionales, la potencial modernidad del país, las políticas culturales y el marcaje genérixosexual de las prácticas ciudadanas- y, con ello, desvincular al Estado de su propia configuración social y cultural. Basta con leer algunos de estos poemas de Jean Aristigueta, referidos por Lucila Palacios, para notar los matices de este gesto.

Por ejemplo, el domingo veintiuno de mayo de 1950, en el diario *El Herald*o, precisamente, se había publicado el poema “Canto de fuego a Venezuela”, entre cuyos versos se encontraba:

*Me gusta la indecible fantasía/ De tus aguas con oros y corales/ Me gustas Venezuela
con tu impulso/ Solitario a la orilla del silencio/ Cuando tantos te mandan te envilecen/
Tú regalas orquídeas y esmeraldas/ Regalas los fulgores del Yuruvari/ Y ofreces el
petróleo con sus torres/ Que el pueblo lo recibe mansamente/ Venezuela de cobre y
batalá (...)*

*Venezuela es de todas flor de flores/ ¡Bella entraña de angustia apasionada!/
Venezuela recibe inmigraciones/ Y me tiembla de esencia el corazón/ Al decir
simplemente “ella es la vida”/ Venezuela con peces en las manos/ Con pétalos con peces
en las manos (Aristigueta, 1950: 14)*

Sin duda, es fácil reconocer residuos melodramáticos dentro de estos versos: cierto tono maniqueo, imágenes estereotipadas, encuentros idealizados, la representación del amor-pasión del territorio de nacimiento y la exaltación afectiva del aspecto físico –en este caso geográfico- del protagonista. Con lo cual, a primera vista, la escritura de Jean Aristigueta no tendría por qué comprenderse como un gesto invasivo; no obstante, esta forma permite cierta frontalidad en los comentarios elaborados por la autora que la ubican en un territorio ciudadano de enunciación.

En primer lugar, hay una crítica abierta hacia “tantos [que] mandan” y “envilecen” el territorio nacional, lo que podría asumirse como una incursión del sujeto femenino en la organización política del país. En segundo término, se le da visibilidad a

los “inmigrantes” a quienes lejos de construirseles como peligrosos, se les describe amigablemente, en un movimiento que ubica a Aristigueta en una posición legitimadora –y, como consecuencia de ello, central- dentro de la intelectualidad venezolana. Por último, en una irrupción dentro del plano social, se mencionan algunos recursos naturales “ofrecidos” por el país, lo que forzaría a pensar que las riquezas nacionales no pertenecen a la clase dirigente, sino a todos los habitantes de la nación.

Entonces, al hablar de las “intelectuales venezolanas” en los cincuenta, se estaría hablando de una subjetividad sumamente ambigua, pero que ya se había apropiado de la autoridad necesaria para opinar acerca de su entorno inmediato. Una intelectualidad que, además, va a ser historizada en diversos espacios de enunciación. La misma Lucila Palacios, por ejemplo, se encargará de atribuirle densidad temporal a las mujeres intelectuales en textos de ficción como *Los buzos* (1937) o *Tres palabras y una mujer* (1944). Del mismo modo, la periodista Carmen Clemente Travieso, inscribirá en sus textos, ciertos perfiles del sujeto femenino letrado del siglo XIX. Estos movimientos desembocarán en la construcción de nuevas genealogías.

Aunque hay muchos ejemplos al respecto, es necesario citar uno de los artículos que mejor ilustra este procedimiento, aparecido en la revista *Elite*, el diecinueve de diciembre de 1953. Llevaba por título “Teresa Carreño a través de sus anécdotas” y en el mismo, Clemente Travieso relataba:

Una mañana Teresita tocaba con Anton Rubinstein, el genio del piano. Ensayaban en su propia casa. Rubinstein le hacía algunas indicaciones, hasta que llegó el momento en que estalló su mal genio.

“Usted debe tocarlo lo mismo que yo lo toco”, le dijo con voz autoritaria.

“¿Y por qué debo tocarlo como usted lo toca?” lo interrumpió Teresita. Rubinstein dando un golpe contestó:

“¡Yo soy Rubinstein!”

Teresita, imitando su mismo gesto un poco irónicamente, contestó:

“¡Y yo soy Carreño!” (Clemente Travieso, 1953: 48)

Esta breve anécdota señala la existencia previa y permanente dentro de la Historia de Venezuela, de una gama de elementos identificables en la mujer intelectual construida por Lucila Palacios. Rasgos como la reivindicación de la diferencia, la construcción de una identidad en un territorio independiente a la de los intelectuales orgánicos, la réplica, el saberse sujetos del conocimiento o la presencia de ese péndulo que lleva a las mujeres letradas de emplear nombres en diminutivo a ejercer la autoridad, ayudan a detectar un diálogo entre la pianista de finales del siglo XIX y las escritoras de mediados del siglo XX.

Se trata pues de la construcción de una mujer intelectual desde una lógica sustitucionalista, que permite identificar la experiencia de Teresa Carreño como un caso paradigmático entre las subjetividades femeninas que poblaban la nación. Paradójicamente, este sustitucionalismo pareciera ir dirigido a la interacción, es decir, a la puesta en escena de las diferencias entre los sujetos letrados venezolanos y, por extensión, de las divergencias definidoras de sus proyectos nacionales. Por ello, si bien se busca establecer un patrón conductual para las mujeres intelectuales en los textos de Palacios y Clemente Travieso, en estas construcciones también subyace la negociación de una serie de preceptos políticos e, incluso en ocasiones, morales.

Del mismo modo, la recuperación de Teresa Carreño desde la oralidad, permite situar su irreverencia en dos planos pues, de algún modo, Carmen Clemente Travieso – rompiendo con el esquematismo que se evidenció en la construcción de las venezolanas en la publicidad- estaría diseñando a la mujer intelectual que “debía llegar a ser en el futuro” a partir del perfil que la memoria colectiva señalaba que “había sido en el pasado”. Curiosamente, el futuro de Teresita ha pasado a ser el presente de Carmen, lo que le permite a esta intelectual –a la par de Jean Aristigueta, Ana Mercedes Pérez o la misma Lucila Palacios- erigir su “yo” como el telos de la intelectual venezolana.

En este mismo artículo se reafirma la postura en dos anécdotas tituladas “¡No moriremos!” y “Yo soy una mujer”:

¡No moriremos!:

En una oportunidad escribió a su amiga Carrie Keating: “Usted es trabajadora con exceso. Usted y yo hemos hecho de lo elemental lo que nunca muere ¡Y no moriremos!”

Yo soy una mujer:

En cierta oportunidad en que tocaba un concierto en beneficio de los huérfanos y viudas de la guerra franco prusiana, un soldado se le acercó para decirle que “Su Excelencia” von Bülow le pedía fuera a su palco para felicitarla y darle las gracias. Teresa se irguió para contestar: “Diga usted a Su Excelencia que no tiene por qué darme las gracias. Yo he dado este concierto en honor a los soldados, y que si me quiere felicitar que venga a mí, porque yo soy una mujer” (Clemente Travieso, 1953: 50)

En estos breves párrafos se pueden leer al menos dos procesos de reafirmación atribuidos a Teresa Carreño, cuya universalización resulta muy útil para arraigar la identidad de las intelectuales venezolanas de mediados del siglo XX. En primer lugar, la pianista construida por Carmen Clemente Travieso asegura su propia trascendencia, en un gesto que acaba por instituir la como paradigma conductual para las mujeres letradas de las generaciones posteriores. La inmortalidad del personaje es decretada por su propia autoridad, lo que la convierte en irrefutable.

Este gesto, además, da pie a una doble lectura, pues –por una parte- devela cuáles son los mecanismos para generar el sustitucionalismo antes mencionado y –por la otra- pone al alcance de las mujeres de los años cincuenta esta gama de herramientas ¿acaso no podrían las contemporáneas a Carmen Clemente Travieso “trabajar en exceso”, “resignificar lo elemental” y, una vez que lo han conseguido, decretar su propia inmortalidad?, ¿acaso no podrían, como lo hacen Carreño y Keating, pensarse como una generación y, a partir de ello, establecer vínculos públicos inmodificables?

A este gesto le sigue un uso político de los roles de género pues el hecho simple de “ser mujer” autoriza a este sujeto a posicionarse frente al poder político. Surgen entonces nuevas dudas: ¿dónde fija esta Teresa Carreño los límites de la feminidad?, ¿por qué se dice mujer aún cuando ella constituye un sujeto inmortal, trascendente, con discurso propio y sensibilidad política?, ¿en qué consiste este rasgo de identidad si no le sigue a la sumisión, sino a la rebeldía frente a von Bülow?, ¿por qué es mujer si en lugar

de socorrer a los soldados que estuvieron involucrados en la guerra, se encarga de homenajearlos empleando una práctica propia de la alta cultura?

Definitivamente, en este texto el significante “mujer” se muestra desplazado pero lo que resulta más interesante a este respecto es que para la articulista esta movilización del vocablo se había producido varias décadas antes de la publicación del texto. Es decir, para Carmen Clemente Travieso, ser una “mujer intelectual” en Venezuela, desde los últimos años del siglo XIX, ya no estaba asociado a la obediencia, la participación en enfrentamientos bélicos, ni a la sumisión frente al Estado, sino que se consistía en circular por una vía paralela para la definición y la comprensión del país.

Esta visión también puede ser apreciada en publicaciones como la revista *Billiken* o los diarios *El Nacional* y *El Universal*, donde si bien no aparecen con la misma contundencia que en las autorrepresentaciones publicadas por Palacios y Travieso, se muestran de forma encubierta en reseñas de libros y de eventos culturales. La construcción que se hace en estos medios de la mujer letrada de la década de los cincuenta se enfrentan a la existencia de un territorio de enunciación exclusivo para estas identidades, a lo largo de toda la Historia Nacional, con lo cual, no pueden evitar la reafirmación de su existencia.

Un artículo que ejemplifica bien este contrapunto lo firmaba el dramaturgo venezolano Anán Salas, en la revista *Billiken*, durante el mes de febrero de 1956. El texto llevaba por título “Desigualdad e igualdad de ambos sexos” y en su interior se afirmaba:

La mujer, al fin, ha decidido independizarse, hacerse, o ser igual al hombre. El contagio no deja dudas.

No sé por qué al hablar de emancipación de la mujer, me viene al pensamiento las palabras del Libertador cuando refiriéndose a la libertad ganada por la Guerra de Independencia exclamaba: “Me avergüenza decirlo, pero la libertad es lo único que hemos logrado a costa de las demás virtudes”. La típica mujer, llamada moderna ha perdido sus encantos femeninos: dulzura, buenas maneras, delicadezas, romanticismo, candor...

No son propiamente mujeres, tampoco son hombres ¿Qué son? ¡Caricaturas de hombres!
(Salas, 1956: s/n)

Resulta obvio que dentro de este discurso las movilizaciones subjetivas expuestas por las intelectuales venezolanas en su autorrepresentación están siendo reconocidas. Se habla de un deseo de independencia y autonomía que, definitivamente, Palacios y Clemente Travieso atribuyen a las productoras de discurso inscritas en su genealogía. Pese a ello, Salas añade una evaluación moral muy ilustrativa, sobre todo porque emplea como referente subjetivo para la prescripción, la figura del –hasta entonces único fundador del país- Libertador Simón Bolívar. Así pues, deponer una serie de virtudes a favor de la libertad sólo es bueno cuando se trata de “libertad nacional”, no individual, con lo cual las mujeres que aplican esta máxima a su singularidad, dejan de ser deseables.

Ahora bien, esta condena no supone una exclusión de las venezolanas del proyecto desarrollista, sino –por el contrario- la admisión de que ahí está y el varón intelectual no puede hacer nada por evitarlo ¿a quién si no se le llama “mujer moderna”? o, mejor aún, ¿por qué se habla de una “modernidad típica” en las mujeres si la inclusión del sujeto femenino en el progreso nacional era un acto de reciente data? La solución a esta paradoja que presenta el articulista consiste, sencillamente, en fijar el significado del término mujer en un constructo social con funciones específicas.

Los rasgos fundamentales demandados son: “dulzura, buenas maneras, delicadezas, romanticismo, candor”, elementos que, curiosamente, entran en conflicto directo con aquellos exigidos –en el periódico *El Herald* o bien por medio de textos como el de Rafael Clemente Arráiz- al intelectual venezolano en la década de los cincuenta. En la misma medida en que se exigía a los varones letrados el desapego a la ideología y a la subjetividad, a las mujeres se les solicitaba que cargaran emocionalmente su discurso para, evidentemente, salvaguardar los espacios de participación de una y otra intelectualidad. Este debate, obviamente, permite comprender la emergencia de ejercicios como los de Jean Aristigueta, donde se construía un territorio nacional desde la afectividad.

Del mismo modo, este proceso de negociación entre el candor, la dulzura y la afectividad demandados a las mujeres y el discurso discordante que ellas elaboraban a partir de la su visión autonómica de la realidad social, será otro de los hilos conductores de la representación de las intelectuales venezolanas en la prensa. Por

ejemplo, en buena parte de las publicaciones periódicas venezolanas, entre 1952 y 1958 se inscribieron permanentemente –empleando notas firmadas por connotados intelectuales o incluso algunos textos editorializados- una serie de mujeres que, conservando las exigencias que le permitían adscribirse a la categoría de género, elaboraban sus propias plataformas discursivas. Entidades que conseguían dialogar con las restricciones y, a la vez, dejar sentada su presencia.

Este fenómeno se puede ilustrar con la cobertura mediática que se le dio al premio “Aristides Rojas”, durante la década de los cincuenta. Un tránsito que muestra cómo la negociación de identidades de las mujeres intelectuales fue dando paso, progresivamente, a la legitimación y, paradójicamente, a la consolidación de la heterogeneidad. En principio, en el N° 126 de *El Herald*, se refería el triunfo de Lucila Palacios. En una reseña sin autor, se afirmaba:

La notable escritora venezolana Lucila Palacios acaba de obtener, en difícil lid, el Premio Único del Certamen de Novela “Aristides Rojas” que patrocina en forma laudable Anita Boulton de Phelps, la obra con que ganó Lucila Palacios el referido galardón se titula “El Corcel de las crines Alba” (sic), novela de ambiente margariteño. El sentido de justicia en el dictamen del jurado que conoció de los trabajos concurrentes al Certamen, pónese de manifiesto cuando la autora, Lucila Palacios ni firmó con su nombre propio, ni con su conocidísimo pseudónimo ni siquiera con sus iniciales (s/a, 1950: 1)

Resulta sumamente interesante que el autor de esta nota asuma como punto de partida de la misma, el honor de la escritora. El texto no comienza con un panorama de las publicaciones de Palacios -aunque sí se esbozará a lo largo del artículo- ni con comentarios acerca de su labor discursiva, sino refrendando el carácter “notable” la mujer y la “buena lid” que origina sus triunfos. Sin duda, estas aseveraciones producen en el lector la sensación de estar ante un acto de defensa, más que de enunciación, por ello, surge la intriga en torno al “original” que desencadenó la diferencia:

¿Quién había dudado de la notabilidad de esta mujer intelectual para mayo de 1950?, ¿por qué y, sobre todo, como Palacios gozaría de la capacidad de obtener un

reconocimiento por una vía que no supusiera “la buena lid”?, ¿por qué las novelas de esta autora necesitarían ayuda para conseguir algún reconocimiento? Es obvio que el galardón en sí mismo, supone un acto de ruptura del canon que –al igual que ocurría con las notas introductorias de los textos escritos por mujeres, donde las autoras se disculpaban por haber publicado su obra- demanda una explicación por parte del campo intelectual.

Luego, hay una referencia al nombre de la autora que resulta sumamente interesante ¿Por qué el nombre –y no sólo la escritura- de Lucila Palacios podría desviar la decisión de un jurado evaluador?, ¿por qué el uso de su pseudónimo –o, incluso, de ese nombre que no empleaba ni siquiera en su actividad política- le atribuía una nueva dimensión a su escritura? Estas insinuaciones permiten comprender esta subjetividad desde la categoría de autor, pues no sólo cuenta con una gama de expresiones a partir de las cuales sus palabras adquieren sentido nuevo, sino que además su nombre ya ha dejado de ser un simple designador, para pasar a ser también un descriptor.

Es decir, para el momento en que obtiene el premio “Aristides Rojas”, la combinación de los nombres “Lucila Palacios” no constituía sólo la forma como la venezolana Mercedes Carvajal de Arocha había elegido llamarse, sino que también significaba: “la autora de ‘Trozos de vida’, ‘Tres palabras y una mujer’, ‘Los Buzos’, amén de otros trabajos en el campo del drama”, “una gran novelista” o, incluso, una destacada novelista y cuentista (s/a, 1950: 1). Este hecho revela que en los años cincuenta, en Venezuela, existía al menos una mujer intelectual con el capital simbólico suficiente como para que el nexo de designación que sostenía con su pseudónimo no fuera modificable.

En otras palabras, aunque Palacios fuese cuestionada moralmente –es decir, aún si se demostraba que no era notable o no había ganado en buena lid- su primera escritura conservaría los rasgos tradicionales que le habían otorgado reconocimiento. Por ello, su nombre propio seguiría funcionando como un aglutinador de textos con la habilidad conectar sus escrituras –entre sí y con las de sus contemporáneas- y darles un nuevo sentido; al tiempo que podría determinar la posición de lectura desde la que serán recibidos sus enunciados.

Ahora bien, no sólo en esta oportunidad, las menciones a un triunfo literario permitieron la entronización de una intelectual venezolana. Siete años después de que lo obtuviera Lucila Palacios, en febrero de 1957, se publicó una nota también editorializada en la revista *Billiken*. La misma llevaba por nombre “Premio de novela Arístides Rojas entregado a Gloria Stolk”. En su interior, se exponía literalmente:

Mueve a reflexiones este certamen tanto por la intención que priva en su sostenimiento como porque en realidad se ha estimulado en Venezuela el cultivo del difícil género de la novela.

Por otra parte, ha sido una mujer de generosa trayectoria social y humana, como Anita Boulton de Phelps quien instituyó el Premio, expresando así, no solamente su amor a las Letras y a la Cultura sino igualmente su espíritu verdaderamente altruista (...) El Premio de Novela “Arístides Rojas” se ha constituido, por derecho propio en una bella institución literaria que la intelectualidad patria debe agradecer sinceramente a la señora Phelps.

Por lo que atañe a Gloria Stolk, el triunfo que acaba de discernirle un jurado justo y exigente, significa una reafirmación de sus elevadas cualidades intelectuales y la posesión de grandes recursos para el cultivo del género de la novela (En: Billiken, 1957: s/n)

El contrapunto de las dos mujeres letradas aquí representadas muestra cómo coexistían en la Venezuela de los cincuenta, cuando menos, dos formas de ser intelectual. Por un lado se encontraba la saga —donde ahora se incluía la figura de Gloria Stolk— erigida por la autorrepresentación de las escritoras en/de la modernidad. Paralelamente, con figuras como Anita Boulton de Phelps, se encarnaba el modelo conductual diseñado desde las visiones a favor del proyecto político dominante. Se trata de al menos dos imágenes asociadas a las intelectuales venezolanas en los cincuenta, quienes —como dice Raquel Rivas— hacían uso “de la gran pluralidad de formas de ingreso al espacio público que estaban disponibles debido a la ampliación del campo cultural por el auge de la radio, el cine local y la televisión” (Rivas Rojas, 2005: 161).

Ahora bien, en este caso resulta cuando menos curioso que Anita Boulton de Phelps, una mujer conocida por su identidad relacional y por su extensión en el plano social de las labores domésticas —o, lo que es lo mismo, una figura femenina definida como buena esposa, caritativa, protectora y maternal— sea construida en este caso como la autoridad que legitima la escritura de Stolk. Ciertamente, esta propuesta confiere mayor poder simbólico a la “señora de sociedad” que a la mujer escritora; sin embargo, también devela la admisión de un constructo por parte del otro y, como consecuencia de ello, con este texto se certifica que ninguna de las dos identidades necesita de la desaparición de la otra para sobrevivir en el territorio nacional.

A esto se suma, además, que para legitimar la figura de Anita Boulton de Phelps, el autor del texto califica su labor promotora de “amorosa”, “bella” y “altruista”, lo que equivale a decir que para presentar un tejido verosímil en torno a la mujer letrada deseable, fue necesario acercar las actividades ejecutadas por este constructo al perfil “no moderno” caracterizado en ciertas representaciones como la de Anán Salas; no obstante, el capital simbólico que se le reconoce a la escritora —incluso en la reseña que aquí nos ocupa— había logrado una incursión en el campo cultural del país que impedía la lectura de sus actividades como “cosas de mujeres”.

Para constatarlo basta con pensar en que el premio “Arístides Rojas” si bien laudó la escritura de narradoras como Gloria Stolk y Lucila Palacios, también sirvió para reconocer y canonizar textos de Miguel Otero Silva, Ramón Díaz Sánchez o Arturo Uslar Pietri, por tanto, es posible afirmar que este premio resultó útil para darle luminosidad a la escritura de varones intelectuales que, aún en el siglo XXI, siguen siendo materia obligada dentro de los programas oficiales de literatura venezolana. Aparecen nuevas inestabilidades frente a la tensión: ¿la belleza y el amor de las promotoras culturales eran herramientas suficientes para edificar un canon literario?, ¿ser “mujer” a carta cabal impedía el establecimiento de normas en el funcionamiento del campo intelectual del país?, ¿eran exactas las apreciaciones que tildaban de “altruista” la labor de organizar un premio literario?

Como se evidencia en este panorama, tanto la imagen como la labor de la mujer letrada en la década de los cincuenta resultaban construcciones sumamente complejas. En el perfil de la intelectual venezolana coexistían labores y lecturas que a ratos eran

reconocidas en los medios de comunicación social y a ratos eran cuestionadas. Un elemento que vale la pena destacar a este respecto está asociado con la peligrosa cercanía entre hombres y mujeres de letras que, ya desde los años treinta del siglo XX, parecía inevitable dentro del campo intelectual del país. En busca de esta delimitación de espacios, precisamente, se genera la pugna entre representación y autorrepresentación aquí descrita. Una pugna que se complejiza aún más si se tiene en cuenta la mirada de la mujer intelectual construida por sus pares letrados.

b.2. Desde la Academia:

Si se parte del carácter profundamente dialógico que presentan las escrituras de la contramemoria y de la superposición de tramas que se tejen al interior de las mismas, al tiempo que se considera el intercambio textual generado a partir de este fenómeno como el detonante de un largo debate político, se convierte en indispensable la pregunta por el canon. Es decir, se torna necesario indagar sobre ¿Cómo fue recibida la literatura escrita por mujer entre 1948 y 1958, por los historiadores de la literatura? ¿Bajo qué criterios fue evaluada en las décadas siguientes a su publicación? ¿Cómo fue sistematizada?

La respuesta pudiera parecer breve pues, salvo contadas singularidades, la narrativa de esta generación de autoras es omitida en la mayoría de los manuales de literatura venezolana. De igual forma, en aquellos casos en que se incluye los nombres de autoras como Isabel Leyzeaga, Narcisa Bruzual o Lourdes Morales, se hace de manera tangencial, sin proponer ninguna lectura de sus textos y, sobre todo, sin establecer ningún tipo de relación entre sus producciones y las de los escritores contemporáneos. Dos casos excepcionales lo constituyen las prolíferas escritoras: Lucila Palacios y Gloria Stolk.

En su artículo “Confesión y creación en la literatura escrita por mujeres” (1988), Carmen Mannarino emite una serie de juicios estéticos en torno a la narrativa de las venezolanas en la primera mitad del siglo XX. Al hacerlo, asegura que “Se producen, entre nuestras escritoras, grandes vacíos de calidad novelística” (Mannarino, 1988: 363). Asimismo, cuando le corresponde reflexionar en torno a la década de los cincuenta,

declara que “Gloria Stolk pudo ser un nombre para el recuerdo, pero ni la calidad estilística ni el contenido de sus novelas, le permiten destacar” (En: Mannarino, 1988: 363). Por su parte, Orlando Araujo, en su obra *Narrativa contemporánea* (1972), titula el único apartado donde incluye nombres de mujeres intelectuales “De Teresa de la Parra a Gloria Stolk” y, pese a que declara que después de la publicación de *Ifigenia* (1924) ninguna autora ha conseguido escribir “literatura de calidad”, de manera más o menos intencionada, al titular así el apartado, está inscribiendo a ambas autoras dentro de la genealogía de narradoras consagradas.

Es decir, pese a los comentarios poco favorables que recibe la obra de Stolk, es una tendencia más o menos frecuente establecerla como una figura canónica de la época. De igual forma, la autora de *Amargo el fondo*, –junto a Lucila Palacios– fue leída en diversas ocasiones, como una de las herederas más directas de la apertura canónica que trajo consigo la publicación de *Ifigenia*³³. Stolk y Palacios se constituyeron, al momento de publicación de sus obras, como dos autoras no sólo recibidas, aceptadas y legitimadas por instituciones propias de la alta cultura –tales como la academia, la crítica y la prensa–, sino además, como dos representantes públicas de la intelectualidad venezolana. No por casualidad, ambas ocuparon sus respectivos sillones dentro de la Academia Nacional de la Lengua.

Pese a ello, cuando se comenzó a historiar la literatura editada entre 1948 y 1958, el nombre y los títulos de las obras de Lucila Palacios –aunque no de manera tan recurrente como el de Teresa de la Parra– siguieron apareciendo con cierta naturalidad, al tiempo que las menciones a Gloria Stolk, los estudios sobre sus obras y la difusión su participación política y social, comenzó a quedar en el olvido. Pues, pese al hibridismo

³³ Existen cuando menos cuatro sistematizaciones y/o textos críticos de literatura venezolana, altamente difundidos y aceptados dentro de la Academia, que pretenden establecer este parentesco. Quizás lo más curioso es que se trata de estudios publicados en momentos muy diferentes de la Historia nacional: *Quiénes narran y cuentan en Venezuela* (Mancera Galletti, 1958), *Narrativa venezolana contemporánea* (Araujo, 1972), *Escritura y desafío* (Dimo e Hidalgo, 1995), y *El hilo de la voz* (Pantin y Torres, 2003) son sólo algunos de los casos. A partir de aquí, podría comprenderse el gesto autoexplicativo que ha acompañado las escrituras de mujer en Venezuela a lo largo de todo el siglo XX y que, de alguna manera, lo ha definido, como una reacción ante la pregunta constante de “qué no se es”.

de su escritura, Lucila Palacios resultaba una figura más cómoda y manejable para el imaginario desarrollista, que Gloria Stolk.

Una señal clara de ello lo constituyen algunos estudios publicados varias décadas después de la edición de las obras, donde se presentan como opuestas las escrituras de estas autoras. Por ejemplo, hay visiones polarizadas como la de Carmen Mannarino (1988), quien establece que Palacios escribe bien y Stolk mal; algunas visiones más externas y homogenizadoras, como la de Mancera Galletti (1958), quien propone que las dos siguen a Teresa de la Parra; o bien, trabajos como el de Oswaldo Larrazábal Henríquez (1988), quien presenta a las dos autoras como dignas de atención, aunque en cada caso alega razones de diferente naturaleza.

En “Visión panorámica de la novela venezolana” (1988), Larrazábal Henríquez propone que Stolk es “una de las más acreditadas novelistas femeninas venezolanas” (340), para luego pasar a describir desde una perspectiva temática, su obra. También asegura que Lucila Palacios es una de las escritoras venezolanas más representativas “por su tesón y por la regularidad de sus producciones novelísticas” (338) y, luego, enumera las novelas que esta escritora había publicado. Ciertamente, en ninguno de los dos casos el autor establece patrones de calidad o adecuación de las obras; sin embargo, está claro que propone como suyos los juicios en torno a Palacios, al tiempo que desplaza la evaluación de Stolk a una voz indeterminada. Las hipótesis en torno a las diferencias en las aproximaciones a estas dos autoras pueden ser muchas y de naturaleza disímil. Pese a ello, la mayoría apunta al hecho de que la ironía empleada por Stolk causaba un enorme desconcierto sólo superable por su decisión de suicidarse, mientras que la capacidad de asimilación de Palacios develó su habilidad para la negociación con el canon y con las instituciones encargadas de sostenerlo.

Evidentemente, —y de manera similar a lo que ocurría con Teresa de la Parra— uno de los gestos que le permitió a Palacios ingresar cómodamente al campo cultural y erigirse, para muchos críticos, como una subjetividad canónica, estuvo en el esfuerzo autoexplicativo que acompañaba todas sus narraciones. La autora, de manera recurrente, decía a quién o a quienes iba dirigida su obra, proponía una forma de lectura, se excusaba por no haber publicado a tiempo determinada novela y, en ocasiones, hasta presentaba sus disculpas por el atrevimiento de enunciar una y no otra

anécdota. Este afán de autodesignación podría emparentarla con los otros modelos de participación propuestos para las mujeres intelectuales a comienzos de siglo; no obstante, los mecanismos sociales y discursivos empleados por esta autora no fueron reconocidos del todo por las instituciones literarias, ni siquiera por aquellas que habían aceptado sin resistencia su discurso.

En el artículo “La presencia de la otredad” (2001), de María Dolores Galve de Martín, la autora propone que el tono cuestionador de la escritura de Palacios era mucho más evidente de que lo que se quiso mostrar por la crítica, pero la novelista supo emplear su condición de mujer –que, como tal, no sabe de ironías, ni de manejos políticos del lenguaje- y consiguió expresar opiniones que hubieran estado censuradas para cualquier hombre. Al hablar de *El día de Caín* (1958), una obra publicada en pleno proceso dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, propone:

La novela de Lucila Palacios, aunque se desarrolla en Venezuela en un momento que coincide con el de la dictadura, no contiene referencias ni alusiones directas y concretas sobre el gobierno de Pérez Jiménez. Sin lugar a dudas, una dictadura sirve de marco a la novela y condiciona la vida de los personajes que en ella actúan. Tal vez el hecho de haberla escrito en pleno período dictatorial - una nota del editor indica que la novela debía haber sido publicada en 1955- haya sido la razón de que las referencias a una dictadura concreta aparezcan totalmente veladas, oscurecidas.

A pesar de esto, dos dictaduras, esencialmente, aparecen simbiótica y simbólicamente representadas bajo el lema de "La Gran Maquinaria de Hierro", maquinaria que "con sus tentáculos locales había irrumpido contra el orden legal. Y lo mismo que en otros países, en su violencia llegó a arrasarlo todo... (p.131).

Aunque la expresión sea simbólica, la maquinaria toma forma corpórea en "un hombre desconocido, de mal talante, que hace guardia frente a la casa de los Torrela" (p.37).

Los Torrela, matrimonio en serias dificultades económicas, acogen a un pensionista con miras a paliar su difícil situación. (Galve de Martín, 2001: 4)

Sin duda, para el momento de publicación de *El día de Caín* (1958) constituía un recurso más que trillado ubicar situaciones criticables del entorno en un espacio

geográfico o temporalmente distante, con lo cual, no podía hablarse de una escritura irónica, sino de un cuestionamiento frontal, articulado en términos puramente denotativos. Palacios —en su condición de activista y ciudadana— haciendo uso de su propia subjetividad, ubicaba tanto a la crítica como a la academia en una situación difícil, puesto que de haber reconocido la intencionalidad perturbadora de sus textos, hubieran que tenido que admitir también el manejo político de la escritura de una autora. Hecho que hubiera supuesto un aventurado acercamiento de la imagen de la mujer intelectual a los sujetos fundamentales de estas instituciones.

En otras palabras, si bien la autora Lucila Palacios pudiera ser entendida como un molde de participación para las escritoras venezolanas, reproducir los desplazamientos que ella proponía en sus ficciones o bien, interpelar las estructuras de poder desde la narrativa, no es posible pensar que esas prácticas estuvieran del todo permitidas para las mujeres. Por ello, desde su aparición en el campo cultural venezolano, se comenzó a demandar a las escritoras un perfil similar al que Lucila Palacios anunciaba o prometía ofrecer a sus lectores. Perfil que, por cierto, la mayoría de las veces se cuestionaba, desarticulaba e, incluso, se desvanecía al momento de iniciar la narración.

En otras palabras, aunque se tratara de una subjetividad con un perfil claro —es decir, aunque se tratara del primer individuo de número de sexo femenino en la Academia de la Lengua; de la primera senadora venezolana; o de la primera mujer embajadora de su país— que pudiera acercarse de forma comprometedora a la figura del intelectual orgánico del populismo, esta mujer nunca fue cuestionada del todo, pese a que —como se verá más adelante— hubo una serie de gestos de censura dignos de reflexión. Sus glosas en torno a las obras, a ella misma y a su función social, paradójicamente asumidas la mayoría de las veces como grandes verdades, le daban un carácter inofensivo que, progresivamente, se tornó en una exigencia estructural para la narrativa de mujer de los años cincuenta.

Uno de los rasgos más difíciles de comprender de este fenómeno, radica en que desde sus primeras publicaciones, Lucila Palacios ya comenzaba a escribir sobre sí, a exponerse y justificarse, como un recurso de ingreso al campo cultural. De hecho, en su obra *Los Buzos* (1937) que, al menos en apariencia, luce muy crítica hacia el entorno político de la época y hacia las exclusiones sociales, genéricas y culturales que ese

proyecto podría acarrear, Palacios concluye con una aclaratoria: “Los Buzos fue escrita durante la dictadura de Juan Vicente Gómez, pero hubo su autora de hacerle ciertos toques finales, para actualizarla” (Palacios, 1937: 512).

De igual forma, en uno de los libros que pudo haber generado una mayor polémica, *Tres palabras y una mujer* (1943)³⁴, la autora asegura en la nota introductoria que se trata de la transcripción de una confidencia –es decir, que nunca ha violado la prohibición de ingreso al espacio público-; que su confidente quería ser protagonista de un libro –es decir, que ella no quiso escribir, sino que se plegó a la voluntad de alguien más, como le correspondía a una mujer-; y que sólo la presencia de su esposo –es decir, no hay renuncia posible a la identidad relacional- le permitió su formación de escritora. A partir de este posicionamiento, la autora se permite iniciar una dura crítica al proyecto democrático-populista de nación que emergía para entonces en Venezuela, sin recibir censura alguna y, lo que resulta aún más llamativo, con la anuencia de la intelectualidad orgánica del país.

Sin duda, ello permitió la canonización de esta autora no sólo en y por la recepción crítica inmediata de sus obras, sino además, por el sistema editorial –que reprodujo muchas veces varios sus textos-, por la Academia de la lengua –que inclusive llegó a publicar en 1989, su novela *¡No!*-, e, inclusive, por los historiadores de la literatura nacional que incluyeron constantemente sus obras en los manuales de literatura venezolana, para reflexionar en torno a esta escritura. Autores como José Nucete Sardi, Efraín Subero o Edoardo Crema certifican las obras de Palacios en la *Revista Nacional de Cultura*, al tiempo que Ángel Gustavo Orihuela y Roberto Lovera de Sola, hacen lo propio en un diario de tan alta circulación como *El Nacional*, de Caracas.

³⁴ En una lectura superficial, *Tres palabras y una mujer* pudiera pasar por un alegato hasta ingenuo, para alcanzar la reivindicación social del sujeto femenino, pues la culpa y el miedo determinan en buena parte las acciones de los sujetos femeninos aquí contruidos; no obstante, existen algunos elementos que hubieran podido desconcertar la búsqueda de unidad y cohesión nacional que determinó el discurso oficial en los años de publicación de esta obra. Pues en su interior no sólo se presenta al personaje femenino deseante, desprejuiciado, sin hijos y con tendencias claras al ejercicio libre de la prostitución como el único capaz de alcanzar la felicidad, sino que, además, aquella mujer que asumiera cualquiera de los roles predefinidos para ellas en la sociedad venezolana se estaría traicionando a sí misma y estaría traicionando a su género. Curiosamente, el marco de dominio subjetivo donde se inscribió esta propuesta de carácter abiertamente político, permitió su publicación y difusión mediática.

Aún más, críticos como Orlando Araujo y Ángel Mancera Galletti la ubican “casi” a la par de la autora de *Ifigenia*. Específicamente, en *Quiénes narran y cuentan en Venezuela* (1958), se afirma que:

Tampoco Lucila Palacios acude al recurso de la naturaleza como telón de fondo (...) El pormenor no cuenta en la obra. Lo que subsiste son rasgos, pinceladas y el caudal de palabras que forman frases, de esa niña que empieza a dialogar con el lector y a comunicarle sus impresiones y reflexiones. Tiene quince años y le da la mano a María Eugenia Alonso, de Ifigenia, para que permanezca a su vera y la oiga en silencio (...). Son dos líneas paralelas y simbólicas de dos épocas. Allí está la mano maestra de Teresa de la Parra, pero Lucila Palacios es también una novelista y así se salva la semejanza. La espiritualidad es de ambas, pero el criollismo de la segunda las hace completamente diferentes (Mancera Galletti, 1958: 326-327)

Resulta obvio que, para Mancera Galletti, el ingreso de Palacios al campo cultural, en tanto digna representante de la intelectualidad femenina, era más que merecido. Pues la autora no sólo se apegaba al estereotipo propuesto por su maestra, Teresa de la Parra, sino que además, era capaz de darle a esa indagación acerca de la identidad femenina –constructo que demandaba una urgente definición, desde la alta cultura venezolana- el toque fundacional que la estética criollista dejaba como residuo en las letras nacionales de los años cuarenta y cincuenta. Algo sucede con los juicios de Orlando Araujo, en torno a la escritura de Lucila Palacios:

Pero es, sin duda, en la familia narrativa de la cual nos estamos ocupando [De Teresa de la Parra a Gloria Stolk] en donde se enmarca la generalidad de su obra. Así, por ejemplo, Rebeldía (Elite, Caracas, 1940), siguiendo una técnica epistolar (dos primas se cartean entre la provincia y la capital), va perfilando el retrato y el drama de Teresa, un hombre rico, reaccionario, bruto y de la alta burguesía. Carmelita, prima y corresponsal de Teresa, es una feminista militante (con un lenguaje típico de la subcultura adeca) que va a estimular, mediante sucesivas prédicas, la rebelión y la liberación de la infeliz Teresa. Aquí encontramos todas las generalizaciones y

estereotipos de la confrontación mujer-hombre; así como la invitación sacerdotal de la mujer pequeñoburguesa a la de clase alta para cooperar (Araujo, 1972: 237)

El tono de este comentario resulta mucho más cuestionador y, si bien establece una línea directa entre las escrituras de Teresa de la Parra, Gloria Stolk y Lucila Palacios, también establece la imposibilidad de sistematizarlas “seriamente”, pues se trata de discursos idénticos entre sí. Ahora bien, esta agrupación arbitraria podría leerse también como la construcción involuntaria de una genealogía, lo que representaría una posibilidad de escapar de las limitaciones del canon y de apuntar, con la lectura de estas obras -que si bien no alcanzan un reconocimiento absoluto, sí consiguen ser vistas por los historiadores de la literatura venezolana- hacia otra organización posible de las escrituras del país. Un espacio donde se incluyan estas obras, concientes o inconscientemente emparentadas, que no sólo dialogan entre sí, sino que además, interpelan, interrogan y responden al canon.

No por casualidad, al presente, la escritura de Lucila Palacios y su carácter ejemplarizante para las autoras venezolanas, sigue siendo motivo de preocupación. Por ejemplo, Gloria Romero- Downing publica en 1995, su ensayo titulado “Tres palabras y una mujer, de Lucila Palacios: imagen de una mujer burguesa”, Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin, reproducen uno de sus cuentos en *El hilo de la voz* (2003) y reiteran, en el texto breve de presentación de la autora, que no sólo fue la primera mujer en ocupar cargos públicos importantes en el país, sino que además, existe una bienal de literatura con su nombre. Al mismo tiempo, recuerdan que tras su viudez, abandonó el país en busca del apoyo de su hija.

Este proceso de constante deconstrucción de su identidad relacional en su individualidad y viceversa, le permitió –al menos parcialmente- a Lucila Palacios el ingreso al canon literario venezolano. Esta ambigüedad, que aparecía muchas veces como la relación originaria del texto y el paratexto que componían su obra, convirtió a esta intelectual en una figura mucho menos *rara* para el lector común venezolano que su contemporánea Gloria Stolk. Ciertamente, ambas autoras usaron el constante decir y desdecir, para posicionarse frente a los hombres escritores de esos años; a pesar de ello, resulta evidente que la parodia y el gesto burlesco en Stolk es mucho más abierto y

agresivo. Como propone Raquel Rivas Rojas en su artículo “La narrativa de Gloria Stolk: cambio cultural y función del intelectual femenino en tiempos de Dictadura” (2005):

En principio hay que decir que la figura de Gloria Stolk (1918-1979) no calza en la imagen habitual de la escritora renuente e indecisa que representaría una Teresa de la Parra. Stolk estudió Letras en la Universidad de París y en el Smith College de los Estados Unidos. Colaboró a lo largo de su vida en importantes revistas y periódicos, y publicó una columna en El Nacional, bajo el pseudónimo de Marisancha Roldán, hasta el mismo mes de su suicidio en 1979. Fue embajadora de Venezuela en República Dominicana por tres años y se le concedió un sillón como individuo de número de la Academia de la Lengua el 9 de julio de 1964. Escribió dos libros de poemas, tres libros de cuentos, cuatro novelas, un libro de crítica literaria (que recoge artículos y reseñas de prensa), dos manuales de belleza y buenos modales y cuatro libros de divulgación que incluyen biografías, reseñas históricas y leyendas populares. Sus novelas fueron traducidas al francés y al inglés (Rivas Rojas, 2005: 160)

De igual forma, señala:

Las fábulas identitarias femeninas que Stolk elabora desdibujan los límites de lo nacional —es decir, recorren el camino inverso al de Ifigenia, que es a fin de cuentas un relato del arraigo forzado— asumiendo que el lugar de la independencia femenina se construye sobre una identidad diaspórica o desterritorializada, que se aleja de los relatos arraigadores de los años 20 y 30 (...) el proyecto escritural de Stolk no sólo se propone un contrapunto crítico con respecto al relato patriarcal galleguiano —para nombrar el relato arraigador paradigmático en Venezuela— sino que también implica un diálogo distanciado con relatos contruidos desde la perspectiva femenina que tendían a la denuncia —sin soluciones— de la trágica condición de la mujer de clase alta, condenada a guardar las formas y preservar su capital patrimonial (Rivas Rojas, 2005: 160).

En otras palabras, si bien es cierto que la escritura de esta autora causó cierta movilidad dentro del mapa cultural de la nación, leer su expresión — no sólo literaria, sino también periodística, oral e, inclusive, cotidiana que desembocó en el suicidio-

como una consecuencia de los modelos de escritura y subjetividad preestablecidos para las mujeres, hubiera resultado cuando menos dificultoso. Con lo cual, aunque esta figura, por demás interpeladora, exigiera una lectura urgente por parte de las instituciones, el hallazgo de una clasificación satisfactoria se hizo complicado a lo largo del siglo XX. Particularidad que justifica aún más el borramiento casi absoluto de esta autora de la Historia de la literatura venezolana. Otro señalamiento interesante a este respecto, lo aporta Luz Marina Rivas (2004), cuando afirma:

La necesidad de desmitificar imágenes estereotipadas de la mujer elaboradas por los hombres es otra vía temática explorada por Irma De Sola, Ada Pérez Guevara, Mireya Guevara y Gloria Stolk. Para esto acuden, por ejemplo, a la inversión de los roles tradicionales o a la descalificación de personajes masculinos que elaboran mitificaciones deshumanizantes (Rivas, 2004: XIV)

Esta afirmación se ve certificada con un dato absolutamente peculiar: la recepción crítica de la obra de Stolk, más allá del uso que pudo haber hecho de ella como imagen, se vio en la necesidad de abordar los planteamientos de su escritura y de pensar a partir de los mismos. Mancera Galletti, por ejemplo, dedica todo el apartado que lleva el nombre de esta autora a reflexionar en torno a la novela *Amargo el fondo*, para –finalmente- establecer que, a diferencia de sus coetáneas: “En Gloria Stolk la posición de escritora se manifiesta como un arte sin ubicación en el feminismo. Sus reacciones y resquemores tienen la frialdad del razonamiento calculado” (1958). O, lo que es lo mismo, para aseverar que la obra de esta autora debe ser leída como la de un hombre, porque se trata de una escritura masculina

Por contraste, hubo quien –basado sólo en los planteamientos éticos y no en los estéticos- inscribió a esta autora dentro de la tradición de la escritura de mujeres. Por ejemplo, en *La antigua y la moderna literatura venezolana* (1966), Pedro Díaz Seijas propone que “Con retraso se inicia Gloria Stolk en el cultivo de la novela. Prefiere el tema de la intimidad femenina, tal vez siguiendo el camino trazado por Teresa de la Parra a principios de siglo” (715). Curiosamente, las dos novelas empleadas como fundamento

por el crítico son *Amargo el fondo* y *Cuando la luz se quiebra*. Textos cuya anécdota central pudiera parecer a simple vista muy complaciente.

El desconcierto que puede ocasionar una figura tan ambigua como ésta dentro del mapa de escritores venezolanos se vio reflejado en la mudez que muchas veces produjo la aparición pública o simbólica de esta autora. Sus críticas literarias, sus comentarios analíticos, el uso político de la posición de la mujer convencional en los medios de comunicación de su época y la tematización en sus ficciones de problemas que, muchas veces, habían estado circunscritos sólo en el espacio privado fueron parte de los factores que determinaron la expulsión de este sujeto femenino del canon literario venezolano.

De hecho, según la opinión expresada por críticos venezolanos canonizados y canonizantes, como José Ramón Medina o Pedro Pablo Paredes, junto a otros estudiosos que solían publicar sus textos en la *Revista Nacional de Cultura*, la escritura de Stolk debía ser reconocida como emblemática de la novelística venezolana. Todos ellos se dedicaron al análisis y la puesta en discusión de la escritura de Stolk; sin embargo, el esfuerzo explicativo o, cuando menos, iluminador desplegado en torno a esta escritura y esta subjetividad particular, no impidió que la aparición de la autora en antologías, espacios críticos e, inclusive, en la academia, se fuera diluyendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. No sería demasiado aventurado asegurar que los estudios sobre Stolk se reactivaron dentro del debate literario nacional hace menos de dos décadas³⁵.

³⁵ A partir de los años noventa, a la par del crecimiento y la consolidación de los Estudios de Género en Occidente, en Venezuela se creó una tendencia a la revisión de la escritura de mujeres, excluida hasta entonces de la historiografía literaria nacional. Sólo a partir de entonces se retomó la figura de Stolk que había estado desaparecida hasta esa fecha. Cabría mencionar como una investigación precursora en el área, el trabajo de Luz Marina Rivas (1992) titulado *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956*, realizado en la Universidad Simón Bolívar. Quizás éste sea uno de los primeros esfuerzos de sistematización de la escritura venezolana, que toma como centro la expresión de las mujeres y, por ello, incluye nombres como el de Gloria Stolk, Blanca Rosa López o la misma Ada Pérez Guevara. Asimismo, el seminario “Narrar en dictadura” impartido por la profesora Raquel Rivas Rojas en los programas de postgrado de la USB, ha motivado la investigación en torno a Stolk y a su posición particular en el campo cultural venezolano. Uno de los espacios académicos donde se dio cuenta de esta vuelta hacia la figura excéntrica de Gloria Stolk fue el *Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana*, celebrado en el año 2002. Ahí, Raquel Rivas Rojas, junto a las profesoras María Teresa Vera y Adlin Prieto debatieron extensamente las propuestas ideológicas y literarias de esta autora. Finalmente, la Universidad Católica Andrés Bello, en el año 2006 y para conmemorar los cincuenta años de la creación de su escuela de Comunicación Social, se encargó de la coedición –con la

Por otra parte, en un intento por agrupar las expresiones de mujer de estos años, que no pudieron ser leídas ni desde el regionalismo, ni desde la resignación aparentemente encarnada en la figura de Teresa de la Parra, Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin (2003), proponen que:

Es bastante notable en toda la producción que venimos relatando la incapacidad de las autoras en la profundización de los personajes. Las narraciones son largas descripciones y enumeraciones, recuentos de lo observado, que dejan la permanente espera de que emerja “algo”, de que irrumpa una escritura que parece envolverse a sí misma sin resolución. Se desprende una incapacidad de la mujer para profundizar en ella misma. Se ve pero “no se sabe ver”, diría Aralia López González. Describen vidas de mujeres, felices o infelices, intentando aproximarse a resoluciones textuales que no se hacen presentes. Un conocimiento prohibido pesa sobre estas escritoras (Pantin y Torres, 2003: 73)

Es evidente entonces que –aún en la actualidad- otra de las demandas del canon para las expresiones de mujeres de los años cincuenta, lo constituyó precisamente la autodefinición. La academia, la crítica y hasta la historiografía de la literatura exigían que la escritura de ficción abriera paso para comprender, evaluar y, ocasionalmente, normatizar la subjetividad que la generaba. Quizás, por eso mismo, se hizo evidente la resistencia a leer, analizar y hasta a recibir cualquier narrativa que no cumpliera con ese requisito. De ahí también se instauró como tendencia dentro de la narrativa de las escritoras venezolanas, el uso de la primera persona, de la aparente autodesignación y de la búsqueda de la identidad como estrategia interpeladora frente al canon, que les permitía a estas autoras posicionarse ante otros discursos cuyo debate público estaba prohibido, y –al menos eventualmente- desarrollar un discurso autónomo.

Entre las muchas escritoras que en esos años hacen uso político de la tan demandada definición de la identidad, se encuentran Inés Arias Guzmán, con *Otoniel*

editorial Monte Ávila- de *Cuentos del Caribe*, una de las principales obras de esta autora, inició la Cátedra Fundacional de periodismo Gloria Stolk y creó un premio de investigación literaria que llevan su nombre.

(1950) y *Hossein* (1955); Mireya Guevara, con *En la cuerda floja* (1954) y *El becerro de oro* (1957); la misma Cristina Ferrero de Tinoco, con *Sylvia. Una muchacha de provincia* (1956); Isabel Leyzeaga, con *Varias locas y yo* (1956) y *Miga* (1962); Clara Silva de Reyes, con *Una mancha de rouge* (1956); Juana de Ávila con *La otra voz*, y Mireya Blanco, con *La contienda* (1961). Respecto a esta generación de autoras, Luz Marina Rivas propone:

Entre los marginados sociales estaban los extranjeros, tema que trabajan Mireya Guevara, Juana de Ávila (Pomponette Planchart) y, más adelante, Gloria Stolk. Por otra parte, la situación social de inferioridad de las mujeres es explorada por Dinorah Ramos (Elba Arráiz), desde la óptica de mujeres muy diferentes como la prostituta, la campesina, el ama de casa de clase media o la luchadora social. Por su lado, Lourdes Morales y Belén Valarino –también Juana de Ávila– trabajaron la ficcionalización de los mundos interiores de las mujeres de carne y hueso, planteando en sus cuentos los cambios que éstas iban produciendo en la sociedad. Belén Valarino, en particular, construye en sus cuentos un nuevo arquetipo: la mujer independiente que vive de su trabajo (Rivas, 2004: XIII)

Como era de esperarse ante este panorama, el rechazo de las instituciones más tradicionales hacia estas escrituras toma varias formas, al igual que la respuesta que las autoras generarán desde sus ficciones. Por ejemplo, una de las estrategias elegidas fue el uso aparente de la estética melodramática para exponer un discurso analítico capaz de evaluar el entorno más allá de las prohibiciones. Asimismo, la confesión y reiteración de inocencia por parte de las autoras se hizo frecuente, junto a la representación de la propia imagen –por medio de fotografías o retratos– en la primera página de sus libros. Con lo cual, se recalcaba ante los lectores el sexo-género de la autora y su consecuente incapacidad de raciocinio, crítica estructurada o malicia.

Se produce entonces una escisión en el diálogo que debía estructurarse entre la escritura de mujer y la recepción crítica de sus obras pues proliferan, por una parte, los mecanismos reguladores de la academia y de los medios y, por la otra, las estrategias éticas que comienzan a devenir políticas en el discurso de las narradoras. De ahí que hacia finales de la década de los cincuenta, se pueda encontrar dentro de publicaciones

tan legitimadas ante la intelectualidad venezolana como la *Revista Nacional de Cultura*, *Billiken* o *Elite* un esfuerzo por recuperar viejos estereotipos decimonónicos de la mujer intelectual. Por ejemplo, la poetisa del intersiglo es (re)presentada en la recepción de las escrituras de mujer, al tiempo que muchas de las autoras se “disfrazan” de tal, para poder ganar luminosidad dentro del mapa social de la nación.

Hay muchos ejemplos al respecto, como las novelas de Isabel Leyzeaga, los cuentos de Belén Valarino o los textos publicados bajo el seudónimo de “Elvira, Luisa e Isabel Osorio Medina”, todos ellos ampliamente reseñados y favorablemente recibidos por la crítica inmediata a su publicación; sin embargo, la personificación del melodrama dejó de ser una treta efectiva para las autoras venezolanas, dado que –en tanto objetos decorativos- las obras escritas por mujeres podían ser comentadas, recomendadas para la lectura de señoritas o referidas en páginas sociales, pero nunca incluidas en un libro de texto o dentro de la historiografía literaria nacional. Así pues, es difícil hablar de un canon escritural establecido para las mujeres en la década de los cincuenta, pese a que –de manera más que obvia- tanto las revistas literarias como la crítica académica asociaban “hablar como mujer”, con una vuelta a la estética decimonónica.

Uno de las figuras que quizás rompe, aunque de manera accidentada, este proceso de clausura de la alta cultura frente a las expresiones de mujer es Antonia Palacios. Se trata de una autora cuyas obras, publicadas entre 1944 y 1991, han sido reeditadas por instituciones de mucha importancia nacional e internacional, al tiempo que su segunda novela, *Ana Isabel, una niña decente* (1946), se constituyó en los últimos años, en una de las lecturas obligatorias de los cursos de literatura impartidos en la educación media venezolana. En algunos ejercicios de sistematización de la literatura nacional se incluye el nombre de la autora entre los que integran un grupo de escritores emblemáticos, denominado la generación del 28³⁶. Asimismo, en la década de los setenta se constituyó como la primera mujer en obtener el premio nacional de literatura.

³⁶ Convencionalmente se ha denominado en Venezuela “Generación del 28” a un grupo, más político que literario, de estudiantes universitarios que se atrevió a pronunciarse públicamente contra el régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez. Curiosamente, la mayor parte de los manifestantes, como por ejemplo: Raul Leoni, Isaac Pardo, Miguel Otero Silva o Miguel Acosta Saignes, fueron en pocos años figuras notables e incuestionables de la política y las letras nacionales; no obstante, la figura de Antonia Palacios nunca alcanzó los mismos niveles de difusión y reconocimiento sino que, muy por el contrario, se acercó cada vez más al arquetipo de la madre sin discurso.

A simple vista, la escritura de esta autora pudiera lucir muy complaciente, es decir, muy apegada a la demanda dirigida desde el canon hacia la escritura de mujer, dado que se trata de textos que en apariencia se reducen a la intimidad, no pretenden establecer juicios conclusivos en torno a los cambios sociales y culturales, al tiempo que reproducen los roles genéricos designados desde el poder. De hecho, en Carmen Mannarino, cuatro décadas después de la primera edición de *Ana Isabel, una niña decente*, afirmaba:

La mujer, ya escritora, exorciza en la escritura esa inicial fabulación tejida con la vida, el despertar a todo lo que constituye la existencia humana: amor y dolor, familia, naturaleza, sociedad, son apresados en un tono quedo de voz. De ella fluyen secretos personales. Confesión y creación se vuelven mixtura de unas vidas que adquieren interés por lo que de otras vidas, de todas, contienen. Es una especie de narrativa testimonial suministrada al lector con delicada poesía. Esta prosa suave, delicada, puede representar un estadio del alma femenina, aunque no le sea exclusiva. Antonia Palacios en Ana Isabel, una niña decente, con gran maestría, vuelve novela sus vivencias de caraqueña infancia (Mannarino, 1988: 364)

Es evidente que para esta autora, la obra de Antonia Palacios, además de una ejercicio claro de sumisión, constituye la demostración empírica de que la feminidad es una condición natural e inmodificable de que, por ello, las mujeres son y serán un contingente homogéneo y sin matices, de que la relevancia de este contingente depende de las relaciones que hayan establecido, y –finalmente- de que la niñez es la condición humana que más se les acerca al hecho de ser mujer. Es decir, según Carmen Mannarino, Antonia Palacios cubre con su escritura todas las demandas de género y de escritura que se le impusieron a lo largo del siglo XX a las mujeres para poder existir. Ahora bien, esa lectura de las obras de Palacios muy difundida hasta los años setenta, ha sido cuestionada en las últimas dos décadas. Por ejemplo, en su artículo “Ana Isabel, detrás de la reja: identidad y procesos de subjetivación” (1995), María José Bustos Fernández asegura que:

Al final de la novela, Ana Isabel, de este lado de la reja, acalla sus juegos, sus utopías y sus deseos reemplazándolos por un mundo adulto desencantado. El dinamismo que se ha mantenido a lo largo de toda la novela, en el cual Ana se pregunta, indaga, escucha, desea, escapa y busca, se detiene aquí. Si tradicionalmente el ámbito de la escritura femenina fue lo íntimo, el hogar, la familia y la niñez, la escritura de Palacios, lejos de evitar estos espacios, los reescribe cuestionando esta inserción y localización (Bustos Fernández, 1995: 189)

Con esta aproximación crítica, Bustos Fernández exterioriza que la aparente sumisión de la autora a las exigencias que se le hicieron en su momento, no son más que una cuestión de perspectiva. Quizás ello expliqué por qué se generó un discurso tan ambiguo en torno a la obra de esta autora pues, si bien fue considerada como representante de las letras nacionales, un sector importante de la crítica estructurada en torno a su obra –incluso la de los últimos diez años– muchas veces guardaba ese tono prescriptivo que marcó la recepción de las escrituras de mujeres en Venezuela, en la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo de ello, lo constituye el texto publicado por Alexis Márquez Rodríguez en el número 326, de la *Revista Nacional de Cultura* (2003). Ahí el autor propone que:

Viaje al frailejón (1955) es uno de los textos más hermosos que se han producido en la literatura venezolana. Aún en su lenguaje podemos rastrear muestras de lo que en Ana Isabel, una niña decente se nos presenta como inseguridad y vacilaciones. Pero es indudable que el ejercicio de la escritura ha ido sirviendo de escuela eficaz a una escritora que, como Antonia Palacios, fue esencialmente autodidacta. Además, en este libro, todavía más que en Ana Isabel..., la intensidad poética por una parte, y por otra la profundidad de ciertos planteamientos sembrados a lo largo del relato, hacen que el lector olvide o pase por alto cualquier tipo de imperfección gramatical. En este texto, además, Antonia logra, seguramente sin proponérselo, un relato que corre airoso entre el periodismo y la literatura, lo cual contribuye a hacer las delicias del lector. Lo narrativo, hábilmente combinado aquí con lo descriptivo, le comunican al texto una agilidad

reportajística, ideal para un relato de viaje, como éste (Márquez Rodríguez, 2003:

3)

Se reproduce en éste y en otros muchos textos en torno a la obra de Antonia Palacios la lectura condescendiente y comprensiva de los “errores” cometidos por la autora. La tendencia a proponer, en tono pedagógico, modos de escritura para el futuro, sustituye ocasionalmente el objeto del discurso y desplaza el análisis de la escritura por la descripción amable de las bondades de la escritora. Finalmente, se asevera que si la obra tiene algún “logro literario”, se debe a que “sin proponérselo”, la autora dio con el mismo. En otras palabras, se insiste sobre la inocencia de Antonia Palacios desde toda perspectiva, al extremo que su subjetividad termina ubicada en un punto desde donde es imposible alcanzar la condición de intelectual.

Otro ejemplo de ello es el comentario de Juan Liscano, incluido en *Panorama de la literatura venezolana actual*, donde si bien se reconoce el proceso de “maduración” de la autora, no se pueden obviar los comentarios prescriptivos en las referencias a las primeras publicaciones:

Antonia Palacios no parecía destinada a ser escritora, pese a su trato constante, desde joven, con intelectuales, estudiantes revolucionarios del año 28 y activistas sociales (...) Hacia 1940 y tantos, Antonia Palacios empezó a leer a sus íntimos las desordenadas cuartillas de una narración autobiográfica que conmovía por el ardimiento interior, el poder evocativo nostálgico, la inocencia de la escritura y la autenticidad de la experiencia referida: el tránsito de la infancia encantada llena de fábulas y juegos, hacia la pubertad reveladora de las diferencias de sexo y clase (Liscano, 1973: 80 – 81)

Ahora bien, esta infantilización —que desde una perspectiva menos benevolente podría entenderse como otra forma de mostrar la idea de irracionalidad femenina tomada del pensamiento patriarcal más conservador— será aceptada y reforzada por las instituciones canonizantes de la literatura venezolana y, al contrario de lo que ocurre con el manejo del folletín, tendrá grandes resultados en el momento de mirar desde la

historiografía, la literatura nacional; sin embargo, fue una estrategia usada con menos frecuencia que la resurrección de la poetisa del intersiglo.

Resulta innegable, entonces, que el signo de la apropiación y reapropiación de códigos, lenguajes, anécdotas les abrió paso a estas escrituras dentro de la literatura nacional del siglo XX. Permitió la burla a los sistemas reguladores de la conducta femenina y propició que –llegada la década de los sesenta- comenzaran a crearse registros con la finalidad de certificar la heterogeneidad y la pluralidad de las expresiones de las intelectuales venezolanas. Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo, a partir de un uso productivo de la intertextualidad, demostraron no sólo conocer las figuras y escrituras femeninas que quisieron erigirse como canónicas, sino que además, pusieron en evidencia su capacidad para usarlas ideológicamente. En otras palabras, tomaron ese rastro casi extinto de la historia marginal e intentó descifrarse en él.

III. ANÁLISIS:

1. El corpus:

Como se verá a lo largo de los análisis de los textos, uno de los rasgos fundamentales expuestos por las escritoras latinoamericanas para cercenar la construcción historiográfica con la escritura de la contramemoria, resultó ser la capacidad de negociación. Ferrero, Marciano, Méndez y Russo, según posición en el campo intelectual, debieron negociar con la Academia, la crítica y el mercado, la adquisición de un lugar específico de enunciación, que les permitiera rememorar desde una nueva perspectiva. Para comprender cuáles fueron los límites asignados a este territorio y desde dónde hablaba cada una de las autoras es indispensable presentarlas brevemente y sondear las miradas que les dirigió la crítica.

De las cuatro escritoras elegidas, la que recibió menos atención de la prensa y menor cantidad de lecturas críticas, sin duda, fue Cristina Ferrero. Esta autora nació en Pamplona (Colombia) en el año 1926; no obstante, se trasladó a San Cristóbal, una ciudad Venezolana a escasos kilómetros de la frontera, a temprana edad. Ahí creció junto con su familia y, aunque según sus testimonios regresó en diversos momentos de la vida a Colombia, sus primeros cuentos aparecieron en la prensa venezolana y sus novelas fueron editadas en Caracas.

Toda su escritura puede ser pensada como un mapa de identidades y pertenencias. De hecho, al momento de estudiar *Memorias disparatadas* (1959) resultará imposible no asociarla con los textos anteriores. Las publicaciones de esta autora comprenden el poemario: *Caminos de Soledad* (SPI, Táchira, 1954), las novelas: *Sylvia, una muchacha de provincia* (Imprenta Nacional, Caracas, 1956), *El embrujo de un vals* (Edime, Caracas, 1958), *Memorias disparatadas* (Edime Caracas, 1959) y el libro de ensayos y/o crónicas: *Designio* (Editorial Mediterráneo, España, 1969).

Pese a la trayectoria de la autora, sus textos han sido poco estudiados. Cabe mencionar entre las referencias indirectas, la que realiza Ángel Mancera Galletti en *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* (1958), la de Carmen Teresa Alcalde, incluida en *Escritoras de Venezuela. Escritoras Tachirenses* (s/f) y la de Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres en *El hilo de la voz* (2003). *Memorias dispartadas*, el libro que aquí nos ocupa

presenta una trama sencilla. En principio está dividido en tres historias: “La familia Farabuti”, “Diablitos Azules” y “Un matrimonio como no hay muchos”. Los dos primeros se encuentran relatados desde la perspectiva de Carmen Farabuti, un alter ego muy bien elaborado de la autora, mientras que en el tercero aparece una voz omnisciente que discursiviza el presente de la narración de este personaje.

Según la propia voz narrativa, se trata de tres textos humorísticos, donde se relata la vida de un personaje que, sin ser del todo heroico, realiza un interesante recorrido épico. El primero de los relatos “La familia Farabuti” reconstruye la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Cuenta la llegada de la familia a Venezuela y la posición de los hombres que formaban parte de este grupo respecto a la pugna entre liberales y conservadores, determinante en la política nacional por esos años.

En este apartado también se refiere el origen de los nombres reiterados como Lucio, Carmen y Antonio, la posición de los diversos miembros del clan Farabuti en torno a la secularización del Estado propuesta en Venezuela durante el intersiglo, la visión que tenían hacia las mujeres que escribían y, sobre todo, hacia aquellas que deseaban incorporarse al mercado laboral. Este primer relato cierra con una confesión por parte de Carmen, quien establece su incapacidad para reconstruir el pasado en un discurso cohesionado y, con ello, declara la imposibilidad de la rememoración.

Tal y como correspondería a cualquier Bildungsroman en “Diablitos azules”, se pasa de los orígenes del personaje a su proceso de formación. Se traslada la escena, entonces, a una escuela a cargo de un grupo de religiosas donde Carmen Farabuti cursará sus estudios de primaria y secundaria. En este caso, el texto comienza con una doble confesión por parte de la voz narrativa. Por un lado, Carmen Farabuti-adulta admite que el tono del discurso tendrá algo de picaresco y, al mismo tiempo, habla de una distancia temporal que le impide la reconstrucción exacta de los hechos y, por eso, debe conformarse con la recuperación de un discurso emitido por ella misma durante su infancia.

Así pues, desde la experiencia infantil, en “Diablitos azules” se reflejan los elementos que componían la educación formal de las mujeres en las décadas de los veinte y los treinta del siglo XX, los juegos lingüísticos por medio de los cuales

Farabuti y sus compañeras se rebelaban frente al poder y, de algún modo, se asoma un pronunciamiento acerca de su propia obra, dado que reconstruye en este marco de educación formal a algunos personajes que ella había construido en sus obras anteriores.

Finalmente, en “Un matrimonio como no hay muchos” se edifica la contemporaneidad de la voz narrativa. Curiosamente, en esa mujer adulta que se dedica a la escritura no hay siquiera residuos de la tradición familiar ni de la educación formal descrita en “Diablitos azules”. Por el contrario, Carmen Farabuti adulta es una mujer que si bien observa el nacimiento de los hombres racionales e intelectualmente creativos –pues se encuentra casada con Ezequiel Lecuna, un buen representante de ellos- no es capaz de avalar ni el discurso ni la actitud de esta tipología fundamental dentro del Nuevo Ideal Nacional.

En un gesto paródico significativo, la autora equipara a este personaje con un Noé bíblico, dedicado a proteger a los animales en extinción. Lo más divertido a este respecto es que ni siquiera él mismo es capaz de procrear, con lo cual, el arca se convierte en un caos inmanejable. La historia, además, no concluye. La voz narrativa aclara que ninguno de los dos personajes se ha realizado del todo y, como consecuencia de ello, el recorrido no ha terminado. Añade que, mientras llega este fin, los dos personajes se dedicarán a las actividades improductivas como la cría de animales, la construcción y venta de aparatos insólitos o la búsqueda de la modernización en los procesos cotidianos.

Memorias disparatadas es una obra absolutamente disonante dentro del canon literario venezolano y, quizás por ello, no recibió comentario alguno de la Academia. Ahora bien, uno de los rasgos más curiosos al tratar de comprender a Cristina Ferrero como posición en el campo cultural venezolano es que si bien no logró interpelar, por medio de su obra *Memorias disparatadas*, a la crítica nacional, sí se sintió autorizada a legitimar por medio de su discurso a algunas de sus pares.

Un caso emblemático de este fenómeno lo representa Conny Méndez, la autora de *Memorias de una loca*. Esta escritora nació en Caracas, en 1898 y fue presentada con el nombre de Juana María de la Concepción Méndez Guzmán. Su labor como autora de ficción fue medianamente reconocida; no obstante, penetró al campo cultural

venezolano como compositora musical, cantante y caricaturista. Del mismo modo, penetró en el imaginario como lideresa de la corriente religiosa llamada Metafísica Cristiana. Se residenció algunos años en París, Nueva York y Miami, lo que le permitió –además- trabajar como traductora.

Méndez publicó, entre otros textos: *Bisturí. Álbum de caricaturas* (Le libre libre, París, 1931), *Canciones para niños del guayuco al kepi* (Sucre, Caracas, 1967), *Metafísica al alcance de todos* (Bienes Lacónica, Caracas, 1977), *Palabras de los maestros Ascendidos* (Bienes Lacónica, Caracas, 1974), *Quién es y quién fue el conde St. Germain* (Bienes Lacónica, Caracas, 1974), *Piensa lo bueno y se te dará* (Ottawai, México DF, 1992) y *Memorias de una loca* (Nueva Segovia, Caracas, 1955). Dado el eclecticismo de géneros y temas, la escritura de esta autora fue leída desde múltiples perspectivas críticas.

Por ejemplo, en el libro *Designio* (1969), publicado por Cristina Ferrero Tamayo una década después de la aparición de *Memorias disparatadas*, se incluye esta dedicatoria:

A siete Mujeres, hermanas de mis siete pedazos, que ostentan con honor los títulos que yo quisiera escribir aquí con mayúsculas de oro:

A Corita Ferrero de Martínez, MUJER

A Cecilia Ferrero de Romero Lobo, MUJER DE PROVINCIA

A Teresa de la Parra, ESCRITORA

A Carolina Coello, TRABAJADORA SOCIAL

A Anneris Tovar, SOCIÓLOGO

A Zaira Andrade, SOCIALISTA

A Conny Méndez, LOCA

Dedico este libro extraño que ha escrito La Marioneta, gestalt provisional de mis pedazos
(Ferrero, 1969: 11)

Al leerla, resulta obvio que para la autora tachirensa Conny Méndez no sólo constituye un antecedente cultural incuestionable –lo que se verá aún con más claridad al leer las dos ficciones en diálogo- sino que también encarna un referente conductual. Lo más curioso a este respecto es que la “locura” de Méndez se ha erigido como un producto único y exclusivo de su escritura y, por ello, en esta dedicatoria, Ferrero

establece un pacto de lectura, una indicación precisa de cómo deben ser comprendidas y empleadas las palabras de Méndez y, quizás, las que ella misma enunciará algunos años después.

Memorias de una loca es un texto lleno de ambigüedades y tensiones, su estructura resulta difícil de clasificar y, por eso mismo, genera un diálogo permanente entre la realidad textual y la paratextual. La autora toma prestados de su propia vida el nombre de protagonista, la estructura familiar, el perfil de algunos de los personajes y la ubicación geográfica de las acciones; no obstante, llena de interpretaciones y de hechos fantásticos este transcurrir de la cotidianidad, lo que impide pensar la obra como un intento de autobiografía.

La anécdota desarrolla de forma solapada y en paralelo la biografía de la protagonista, la historia de la familia Méndez desde la llegada de los antepasados al continente americano, hasta la contemporaneidad y la historia de Venezuela que transcurre mientras Conny crece. Existen dos constantes muy importantes para el relato: los viajes que llevan a cabo la protagonista y su familia, encargados de darle un aire épico al relato y la presentación de personajes a partir de cada uno de las anécdotas estructuradas. No hay grandes saltos temporales en el discurso, aunque cada vez que se introduce un nuevo personaje, la voz narrativa recupera su historia individual.

Podría decirse, además, que en esta obra, si bien la autora habla de sí como de una “loca”, renuncia a la autoescritura, pues emplea su nombre propio y el de sus familiares, maneja como recurso intertextual las letras de sus canciones y centraliza la organización del discurso. A pesar de ello, con este ejercicio aparentemente autofigurativo, Méndez logra un efecto de politización de la identidad, similar al que propusieron autoras como Blanca Rosa López, Narcisa Bruzual, Lourdes Morales o Luisa Martínez, en las primeras décadas del siglo XX. De hecho, según lo que expone Cristina Ferrero para 1969, Méndez no se perfila únicamente como un sujeto modélico, sino también como una entidad plural, divergente y crítica del proyecto nacional en boga.

Ahora bien, “la loca” no siempre se instituyó como el sujeto resultante de esta obra. Las visiones en perspectiva de *Memorias de una loca*, junto con la participación de la autora como sujeto social, han hecho que las aproximaciones al texto —y al proceso de

autodesignación que contiene- se diversifiquen. Por ejemplo, Isidoro Requena Torres (1992) tras definir esta novela como una escritura principalmente existencial, añade que este texto:

Es eso, unas memorias. Las de Conny Méndez, una caraqueña nacida en 1898 en una familia de la clase alta, que relata en primera persona su periplo biográfico por el mundo entero (París, San Juan de Luz, París, Nueva York... Caracas).

Relato pleno de humor, ironía, de aire fresco. Relato, por otra parte, absolutamente apolítico. Transita por los tiempos de Gómez como por tiempos de normalidad política (Requena Torres, 1992: 111)

Es decir, según esta presentación, el debate que sostiene Conny Méndez con el pasado, su adscripción de diversos grupos sociales, culturales y familiares, y la redefinición de los límites de la venezolanidad que lleva a cabo, no componen una postura política. Paradójicamente, el crítico no repara en el hecho de que al expulsar del discurso a cualquier figura que detente poder simbólico –como se verá en el apartado dedicado al estudio de las representaciones del poder- de alguna manera se le está humanizando.

Del mismo modo, la lectura que hace de la obra Bettina Pacheco, en su artículo “Conny Méndez: las memorias de una loca” (2002) es muy cercana a esta perspectiva. Allí se afirma que “Otra constante del memorialismo femenino es la poca importancia concedida al acontecer histórico-social que enmarca los hechos narrados. A pesar de que [la autora] manifiesta la voluntad testamentaria” (Pacheco, 2002: 81). Este comentario, sin duda, muestra la ambigüedad autoral que Méndez se encarga de producir. Por un lado, la voz que estructura la obra –y así lo admite la recepción- refuerza la visión del país sugerida por la autora, sobre todo cuando asegura su capacidad para intervenir el presente que habita y que, en algún momento, se erigirá como pasado colectivo; por el otro, la crítica percibe que en esta ficción, la autora suspende el comentario acerca de “la gran Historia” –o, lo que es lo mismo, de la Historia política construida sólo por voces y personajes masculinos- a favor de la búsqueda “yo”.

A este respecto, vale la pena contrastar los comentarios antes referidos con la crítica sobre *Memorias de una loca*, que publica Hermann Garmendia en la *Revista Nacional de Cultura* (1955). Para este autor, Méndez conserva “el tono intimista y en primera persona”, demandado a la escritura de mujeres venezolanas desde el siglo XIX, aunque le imprime “un risueño sentido de la travesura, con un emulsionado desenfado que se traduce en una profusa fluida, de muy buenos logros humorísticos” (Garmendia, 1955: 231). Asimismo, agrega que:

Conny Méndez con su rico temperamento y desenfado, transita por ese camino. Y transita por allí con muy rochelera imaginación, admirablemente irrespetuosa, chisporroteando anécdotas y fijando —como quien hace una raya en el muro— el colorido local de la Caracas pasada, con tintas pícaras y reticencias demasiado intencionadas (...) En aquellas páginas, —que participan hasta del costumbrismo— saltan con gran donaire capítulos que, como “Vespertina de a Real” son expresivos de los dotes intelectuales de Conny Méndez (Garmendia, 1955: 231-132)

En este fragmento, Garmendia refiere cuando menos tres elementos propios del discurso de Méndez que llaman a reflexionar en torno a su supuesto desapego de lo político. En primer lugar, la alusión a la “travesura” —que bien podía haber sido extraída de cualquier crítica al discurso femenino de los años veinte y treinta— se diluye en expresiones como “desenfado” o “logros humorísticos”, a partir de lo cual se puede advertir una modificación o, al menos, una contaminación del gesto cándido y hasta infantilmente trasgresor, caracterizado como “de mujer” en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, junto con la emergencia de un cuestionamiento discursivo abierto y agudo, fundamental para el registro del “humor”.

En segundo lugar, el crítico refiere el carácter dialógico de este discurso que no busca sus raíces en el campo, como lo hubiera hecho la tradición regionalista, ni asume como sus héroes a los combatientes de la guerra de independencia, como hubiera propuesto el romanticismo, sino que recupera su pasado en un territorio urbano lleno de discursos y subjetividades. Es decir, en su tipificación de *Memorias de una loca*, Garmendia establece que hay un desconocimiento de la construcción tradicional de los

límites nacionales y, por ello, no es de extrañar que la autora sitúe en un margen lo que debía ser el centro de la diatriba política y, a la vez, elabore su disertación en torno a la identidad, la participación ciudadana y la exposición pública en un nuevo territorio.

Finalmente, el crítico le atribuye a Méndez la condición de intelectual, es decir, reconoce en todos estos desplazamientos un aire de racionalidad difícilmente ocultable, una consideración que fortalece la condición de sujeto político de la autora. Según lo aquí expuesto, la desacralización contenida en *Memorias de una loca* es en sí misma una evidencia de participación pública y de replanteamiento de la ciudadanía, lo que aunado al manejo estratégico de la estética costumbrista, llama a pensar de una manera alternativa el acontecer público inmediato.

La aproximación a *Memorias de una loca* que mejor da cuenta de ello quizás sea la de Rafael Pineda, editada en el Papel Literario de *El Nacional*, el 14 de abril de 1955, bajo el título de “Los primeros libros de la Editorial Nueva Segovia”. Ahí el crítico comenta dos textos: la edición de una biografía sobre Ezequiel Zamora³⁷ editada por Laureano Villanueva y que, desde su concepción, resultaba muy simbólica dado “el movimiento de descentralización de nuestra cultura” (7); y, la obra de Méndez, definida como:

El reverso de la medalla, el documento rubricado de su puño y letra por una dama de la sociedad caraqueña a quien su veta inagotable de criollismo humorismo, por una parte, y su arte de compositora popular, le sirvieron para conjurar el atavismo y la romántica mojigatería que el siglo XIX dejó como herencia al desenfado de la vida moderna (Pineda, 1955: 7)

Para este autor, la incursión de Méndez dentro del pensamiento político resulta obvia, sobre todo si se tiene en cuenta que “la vida moderna” constituye una de las

³⁷ Ezequiel Zamora fue un líder del Partido Liberal nacido en 1817, ingresó a la Historia venezolana por su participación en la Guerra Federal, desarrollada en el país entre 1859 y 1863. Este conflicto armado tiene particular relevancia en el imaginario venezolano no sólo porque acabó la vieja pugna entre liberales y conservadores que había definido la vida política del país por más de cien años, sino también porque definió como recurrencias dentro las propuestas de nación subsiguientes –incluso en aquellas que hoy en día circulan como promesas en el espacio político–: el crecimiento regional a partir de la descentralización del país y la posibilidad de repartir las tierras de modo equitativo.

anclas fundamentales del Nuevo ideal nacional del perezjimenismo en la sociedad. A partir de ello, se puede proponer fácilmente la lectura de *Memorias de una loca*, desde el contraste con la biografía canónica de un héroe de la Guerra Federal. Según lo aquí propuesto, la mujer intelectual que encarna “la loca” pasará a ser el negativo de Ezequiel Zamora, el fundador de un proyecto de país y referente obligado para pensar nuevos programas de organización nacional. Vale la pena considerar a este respecto la tensión que establece Pineda entre una mujer y un hombre simbólicos. Es decir, entre una voz femenina que dice hablar desde la locura—o, lo que es lo mismo, desde los márgenes de la capital— y, por tanto, encubre su identidad en este proceso discursivo, y el (re)presentante —es decir, un hombre encargado de producir y organizar las identidades— de los venezolanos menos favorecidos.

A partir de esto, por ejemplo, pierde toda inocencia la caracterización de doña Concepción Méndez como “dama de la sociedad caraqueña”. De algún modo, al definir en los términos ya citados a la autora del texto, Pineda está reconociendo la valoración social y la visibilidad de la que gozaba esa voz dentro del campo cultural venezolano y, a la vez, le imprime a esta autora una dosis de legitimidad equivalente a la que hubiera recibido un biógrafo o un historiador en los cincuenta. Es obvio que para el crítico y para la editorial Nueva Segovia, tanto Laureano Villanueva como Conny recuperan y negocian el pasado, con la finalidad de generar nuevos límites nacionales o, lo que es lo mismo, Pineda establece una comparación donde se trasluce la coexistencia de más de una plataforma de historización en la Venezuela del segundo tercio del siglo XX.

Territorios que —y esto parece obvio si se contrasta la posición de Conny Méndez con la de Nery Russo— están delimitados por la lectura que se hace de las autoras en el espacio público. A diferencia de lo que ocurre con Méndez y Ferrero, la autora de *La mujer del caudillo* fue asumida desde un principio como una mujer de letras, de hecho, las alusiones a sus obras eran frecuentes en la prensa nacional, así como los comentarios sobre su vida social.

Russo egresó de la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela en 1949, desarrolló su escritura en la poesía, la narrativa y la dramaturgia. Nació en Río Caribe, un pueblo del Estado Sucre, en el Oriente de Venezuela, en 1919

y comenzó a escribir a temprana edad. Fue colaboradora de importantes diarios caraqueños cuyo rasgo más sorprendente es la diversidad de posturas políticas. Publicó en diarios de tendencia progresista como *Ahora*, en el diario pro- perezjimenismo llamado *El Herald* y en algunas publicaciones de corte menos polarizado como *El Universal* y *El Nacional*.

Ocupó el cargo de redactora y el de Jefe de Información cultural en el diario *Últimas noticias*, co-creó en 1948 la revista *Páginas*, que circuló hasta el año 1955 y en 1962 fundó la revista *Ellas*. La creación de esta revista la hizo acreedora del Diploma de honor de la Asociación Venezolana de Periodistas, y en 1969 asistió representando a Venezuela al Congreso Mundial de Mujeres Escritoras celebrado en México.

Entre las obras que publicó se encuentran los poemarios *Norte y sur de mi mundo* (Grupo Orión, Caracas, 1947), *Los cierzos del silencio* (Tipografía Vargas, Caracas, 1964), las novelas *Zory* (Agora, Madrid, 1956), *Todo se nos va de las manos* (Ellas, Caracas, 1976) y la obra que aquí se estudia: la novela biográfica *La mujer del caudillo* (Ávila gráfica, Caracas, 1952). Por la escritura de este último texto obtuvo el Diploma de honor otorgado por el Concejo Municipal del Distrito Mariño y también recibió una amplia cobertura crítica en medios impresos.

La historia relatada en esta novela se ubica en los primeros veinte años del siglo XIX venezolano, en plenas luchas independentistas durante las cuales el coronel Juan Bautista Arismendi, el Caudillo de Oriente, tuvo un papel destacado. El personaje principal de *La mujer del caudillo*, que permite ver estos conflictos políticos, es Luisa Cáceres de Arismendi, quien les relata su vida a las nietas, tomando como punto de partida su propio nacimiento.

Luisa Cáceres se enamora del coronel Arismendi desde muy joven y el padre de ella se niega al matrimonio. Pero las cosas comienzan a empeorar: el padre muere de un balazo y deja a la familia desamparada. Tiempo después el hermano de trece años muere en manos de los enemigos españoles y las familias de Caracas deben trasladarse a otro sitio, en vista del peligro que corrían en las ciudades que habían perdido los patriotas. En la larga travesía hacia el Oriente del país, Luisa conoce a los Generales Bolívar y Páez, quienes garantizan su seguridad, en vista de que la joven les ha sido encomendada por el coronel Ribas, gran amigo de Arismendi. En el largo trayecto

hacia La Esmeralda, muere alguna tía de Luisa y las otras prefieren quedar refugiadas en la ciudad de Cumaná. Pero ella, su madre y su pequeño hermano, al enterarse de que Arismendi ha sido asignado gobernado de Nueva Esparta, logran dirigirse hacia allá, donde poco tiempo después Luisa Cáceres y Juan Bautista Arismendi se casan.

La felicidad dura poco porque la isla es tomada por los españoles y El Caudillo de Oriente debe huir. Luisa es tomada como rehén y encarcelada en una casa de familia donde logra recibir noticias su esposo, ahí se entera de que él planea rescatarla. Ella se resiste y poco tiempo después es llevada a la Fortaleza de Santa Rosa, donde dará a luz a una hija muerta y donde verá los cadáveres dejados por la infructuosa acometida hecha por Arismendi. Luego es trasladada, en deplorable estado de salud, a La Guaira y encerrada en la Factoría, pero el Alcalde, en vista de que conoce al difunto padre de Luisa, logra para ella un encarcelamiento menos penoso. La dirigen, entonces, hacia el Convento de Las Carmelitas, en Caracas. Ahí pasará algunos meses y, contando con la compasión de las monjas, podrá reponerse de algunos malos; sin embargo, para Luisa la situación empeora conforme Arismendi se vuelve nuevamente un ser amenazante.

Así, en mayo de 1816 y con ayuda de Bolívar, Arismendi vuelve a tomar el mando de la Isla de Margarita y se propone averiguar el paradero de su esposa. Luisa es raptada del convento y embarcada nuevamente, pero esta vez con destino a España. Está bajo la vigilancia del capitán Navas quien le ha tomado cariño y comprende la injusta captura de la joven. Entonces, se comunica con el Capitán General en Cádiz, quien se ve conmovido por la situación de la esposa de Arismendi y burla las órdenes de Morillo: la deja en manos de una familia española con la cual Luisa podrá tener una estadía tranquila. La protagonista logra volver a América a el 29 de julio de 1818, con 19 años de edad, para reunirse con su madre y su marido.

Dado que, entre las cuatro autoras aquí estudiadas, Nery Russo es la figura más central dentro del campo intelectual venezolano, no es de extrañar que *La mujer del caudillo* sea la obra más afín a la novela histórica latinoamericana; sin embargo, dentro del proceso de recepción de este texto -desde su publicación hasta los primeros años del siglo XXI-, la crítica ha mostrado cierta inconformidad frente al mismo. Lo que revela un desplazamiento de las formas y/o las circunstancias de enunciación que se resiste a llenar las demandas del canon y, por eso mismo, interpela a quienes esperan

encontrar el relato de una heroicidad, una batalla fundacional o el nacimiento de una nación en las páginas de este libro.

En su texto *Quienes narran y cuentan en Venezuela* (1958), por ejemplo, Ángel Mancera Galletti inscribe *La mujer del caudillo* en el momento de “iniciación” de la autora, por contraste con la madurez que ésta alcanzará durante la escritura de *Zory* (1956). Pese a ello, el crítico deja claro que aún cuatro años más tarde de la publicación de su primera novela, todavía los textos de Russo adolecen “de ciertas vacilaciones y contrasentidos” (358). Treinta y siete años más tarde, quizás por la necesidad analítica que se demandaba de la narrativa de los cincuenta, Alicia Kozameh asume un tono mucho más prescriptivo en torno a la escritura de Russo, al punto que afirma:

Si me introdujera en la gramática, en la sintaxis, me ocuparía demasiadas páginas enumerar los problemas más visibles [en La mujer del caudillo] – la falta de coordinación entre el plural y el singular, el increíblemente equivocado uso de la puntuación, el exceso de puntos suspensivos-. Sin detenerme en deficiencias de estructura, como la pérdida total de la punta del hilo que ovilla el destino del general Ribas de quien se anticipa una “suerte fatal que le esperaba”, pero de la cual nunca llegamos a conocer nada- Deslices éstos que nada tienen que ver con una búsqueda de la originalidad, o con una exploración en el lenguaje o en la construcción, que permitan expresar las ideas de maneras novedosas (...)

Es posible que, si tomáramos un marcador negro y elimináramos del texto todas las palabras que se traducen en excesiva adjetivación, la novela ganara enormemente en tensión y en ritmo (Kozameh, 1995: 95-96)

Del mismo modo, en su trabajo “Narradoras e historia: apuntes para la descripción de un proceso”, Miguel Gomes (2006) establece que *En la mujer del caudillo*:

En la novela, las hazañas de Cáceres de Arismendi las escuchará una niña de boca de su abuela, quien rememora los tiempos en que contribuyó con la causa patriótica de su marido (...) la estructura enmarcada ya descrita, para no ir muy lejos, surte un efecto contraproducente; la historia pública de heroínas y héroes a través de ella acaba reducida a “conseja” o a “oralidad para niños”; peor aún, a autobombo de linajes decadentes (Gomes, 2006: 558)

Ante este pequeño mapa de lecturas, resulta por demás sencillo tratar de delimitar qué ha esperado la crítica literaria en las últimas décadas, de un texto que –al menos en su título– esté inscrito en la categoría de novela biográfica. En principio, se hace obvia una demanda de rigurosidad historiográfica, verosimilitud y efectividad. Del mismo modo, se solicita un empleo más racional que emocional del discurso, que adscriba esta expresión al registro de la escritura formal y, por extensión, la torne apreciable desde la alta cultura. O, lo que es lo mismo, la crítica le pide a Russo que se desapegue de las solicitudes que hacía el campo intelectual de los cincuenta a la escritura de mujeres, para ser considerada como tal.

Cabría preguntarse entonces por qué resulta inconveniente ante muchos de sus lectores, que Nery Russo tome partido por la feminidad estereotípica al momento de dialogar con el pasado y eche por tierra las normas del género literario que decide abordar. Una hipótesis acerca del origen de este desconcierto pudiera estar en que no hay una renuncia, ni un gesto de reinención por parte de la subjetividad que estructura el discurso, sino un acatamiento –que por riguroso resulta excesivo– de las normas de conducta establecidas para la mujer intelectual en la década de los cincuenta, seguida de un gesto de resurrección de la Guerra de Independencia, un acontecimiento del pasado simbólico innegociable para cualquiera de los proyectos políticos del pensamiento venezolano del siglo XX. Así pues, a diferencia de lo que ocurre con *Memorias disparatadas* y *Memorias de una loca*, el cercenamiento de la voz historiográfica en *La mujer del caudillo* parece ser producto de la saturación simbólica y no de la evasión.

A este respecto, la obra de Alecia Marciano es aún más interesante. Esta autora ha sido vagamente registrada dentro de la literatura venezolana. Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres en *El hilo de la voz* (2003) se limitan a enumerar sus obras, mientras que en el *Diccionario general de literatura venezolana*, editado por el Instituto de Investigaciones literarias Gonzalo Picón Febres, se indica que nació en 1920 en Valencia, Estado Carabobo, con el nombre de Alecia Margarita Muñoz y Giménez de Marciano y que se desarrolló como cuentista y novelista. Luego, se agrega:

Estudió primaria y secundaria en Barranquilla (Colombia). En 1947 obtuvo el título de Técnico Avícola del Ministerio de Agricultura y Cría. Como cuentista ha colaborado en el suplemento Estampas de El Universal, en Páginas de Élite, El Mensajero, Ellas y El Diario de Carora (S/A, 1987: 301).

Entre sus obras se cuentan las novelas *¡Bruja del Ávila!* (Gráfica Panamericana, México DF, 1957), *Las coquetas* (Gráfica Panamericana, México DF, 1957), *El farol de Onona* (Afrodisio Aguado, Madrid, 1960), *Amor en tres tiempos* (Edime, Caracas, 1966), *Gómez o los que se fueron* (El Cid, Caracas, 1977) y *El verdadero amor de El Libertador* (Colección libros Revista Bohemia, 1983, Caracas). Libros que, con la excepción de *Las coquetas*, pueden ser calificados en su totalidad de ficciones históricas. Todas las anécdotas recrean personajes excéntricos enmarcados en grandes sucesos nacionales o internacionales como la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Independencia, la Conquista española o la dictadura de Juan Vicente Gómez.

El caso particular de *¡Bruja del Ávila!*, se ficcionaliza a Anna Knoche, una mujer europea fallecida en 1879, en el personaje Marina Kehrr, habitante de San José de Galipán en la década de los cuarenta. Esta protagonista anacrónica se involucra con Silvestre, un joven caraqueño quien, gracias a los empeños de su madre, ha logrado destacarse en el mundo de la política. Cuando estos dos personajes se conocen, Silvestre está de paso por Venezuela y desea regresar a Suecia donde se desempeñará como agregado en la embajada. Marina, por su lado, es una joven encantadora que vivía con su padre, médico alemán, y soñaba con ser una gran pianista.

La novela comienza a desarrollarse en la ciudad de Caracas. Silvestre y Dolorita, su madre, se encuentran en una fiesta que ella solía organizar cada jueves. A esta celebración asisten distinguidos personajes del mundo político caraqueño, junto con sus hijas casaderas, pues el nuevo interés de Dolorita era encontrar una esposa para su hijo. La candidata preseleccionada por la madre era Lucía, una viuda joven de gran belleza y sensualidad. Silvestre se veía inmensamente atraído por ella.

A pesar de ello, Silvestre tenía otros asuntos pendientes, pues un hermano de su padre le había heredado una hacienda ubicada en el cerro el Ávila, en el mismo pueblito habitado por Marina, la mujer de cabellos rojos. El detonante de la historia se

encuentra justo en la única petición hecha por el tío como condición para recibir la herencia: vivir en la hacienda “Las Brumas” por treinta días.

Durante el mes que pasa Silvestre en “Las Brumas” se encuentra un dilema constante, puesto que aquel mundo político que él había creído suyo, comienza a parecerle ajeno. Silvestre, como la alegoría de su nombre permite adivinar, se siente cómodo con las tareas del campo y, sobre todo, con la compañía de Marina Kehrr, quien entre tanto encuentro y charla se enamora también de él. Cuando todos en la hacienda comienzan a preocuparse por la notable insistencia de uno en el otro, Silvestre decide casarse con Marina, pero al comunicárselo al doctor Kehrr, éste le advierte que eso no puede ser posible por el momento, porque Marina sufre el mismo mal que su madre, quién murió y fue momificada por él. Añade que el clima de las montañas era lo único que hasta el momento les había permitido detener la leucemia. El doctor le aconseja que se marche a sus labores y que si el amor es tan grande como el que profesa podrá esperar a que Marina se encuentre segura, sin embargo Silvestre no está del todo dispuesto a irse y el mes en “Las Brumas” se extiende.

Dolorita, preocupada por la ausencia de su hijo y por las locas ideas del tío muerto, decide ir en su busca. Sube a San José de Galipán acompañada de Lucía. Una vez allá Silvestre toma nuevamente el aire de hombre ciudadano y refinado y logra ver en Lucía a una mujer sensual, pero ahora no lo atrae en lo más mínimo. Dolorita, un poco consternada, se niega a la posibilidad de que su hijo esté enamorado de una chica de la montaña, pero al conocerla también cae bajo los encantos de Marina, la bruja de cabellos rojos.

Lucía, celosa y resistida a la derrota, se niega a perder a Silvestre. Mientras todos van paseando por la montaña, arma un plan para lastimar a Marina. Cuando lo lleva a cabo, sin querer, Lucía ocasiona la muerte de su rival. Esta desaparición física del personaje reafirma la voluntad de Silvestre de quedarse en Venezuela y, aunque sigue con su vida, nunca logra superar su relación con Marina, ni abandona el proceso de formación subjetiva al que fue sometido en contacto con ella.

Como se ve *Bruja del Ávila* (1957) constituye una obra muy difícil de definir, no sólo en el mapa de escrituras de Alecia Marciano, sino también en su diálogo con las otras tres obras del corpus. En principio, esta novelista enuncia desde un semblante

altamente conservador, historias que pudieran resultar complacientes para el proyecto desarrollista venezolano, incluso ante aquellas plataformas discursivas que –como la publicidad o las arengas oficiales- intentaban gestar una subjetividad femenina sumisa, obediente y dispuesta a permanecer al interior del hogar; sin embargo, en sus escrituras, Marciano se apropia de determinados textos performativos que circulaban por la prensa venezolana de los cincuenta y los lleva hasta el extremo de lo grotesco, con lo cual las leves modificaciones que introduce a la negociación establecida por el sujeto femenino con su participación en el pasado no pueden resultar amenazantes –ni como consecuencia de ello censurables- ante ninguno de los dispositivos reguladores de la expresión femenina.

Del mismo modo, esta subordinación figurada de la autora consigue inscribir su nombre y su discurso en ciertos ejercicios de sistematización que se sienten obligados a dar cuenta de su escritura y, muchas veces, la autora consigue –sin aparentemente haberlo solicitado- autorización expresa de la intelectualidad venezolana, para transgredir los límites de la participación pública de las mujeres. De hecho, casi simultáneamente a la edición de *Bruja del Ávila* (1957), Marciano publicó la novela titulada *Las coquetas* (1957), donde se agencia estratégicamente el semblante de ama de casa y, si bien da cuenta de la existencia de mujeres académicamente formadas, poseedoras de un saber positivista y capaces de insertarse en el aparato productivo nacional, también emite una serie de juicios de valor calcados de la prensa nacional de esos años. Ante ello, Plá y Beltrán –en la *Revista Nacional de Cultura*- establece:

Alecia Marciano tiene una pasión: la de denunciar y redimir. No le preocupa la hermosura, sino la eficacia. Su palabra, por ello, es como un látigo: golpea. Mas ¿qué golpea? ¿A quién denuncia y pretende redimir?

En general, a la sociedad caraqueña; en particular a un grupo de seres profesionales de la medicina que viven, luchan y se angustian dentro de esa misma sociedad: las mujeres médicos (...) Al lado de la suciedad y la corrupción no coloca Alecia Marciano, como debería, el ideal de la mujer formada en el amor y el sacrificio por la profesión. Carecen de fe. Y ahí falta, o se autodenuncia, la tesis sustentada por Alecia Marciano: que el puesto de la mujer no está en la Universidad sino en el hogar (Plá y Beltrán, 1958: 175)

Del mismo modo, refiere:

La mujer, parece decir [Alecia Marciano], la pata quebrada y en casa. Nada de estudios. Nada de modernismos. Nada de libertades. Ante el pecado que pueda engendrar una mala entendida libertad, preferibles son el encierro y la muerte.

José Antonio Rial, comentando la obra de Alecia Marciano ha escrito: “Las Coquetas es la expresión de una protesta. La mujer caraqueña se encuentra hoy con una sociedad peligrosa. No se han roto los viejos y estrechos conceptos heredados de un ayer hipócrita y gazmoño, pero en este medio equívoco, que es el pequeño mundo capitalino de las gentes acomodadas, desaguan, traídas de aquí y de allá, ideas más liberales y más cómodas, que se hacen presentes en el juego diario de la conversación frívola etc. Pero que son auténticos escollos, en los cuales chocan y donde naufragan muchas confiadas bellas existencias” (Plá y Beltrán, 1958: 176)

Evidentemente, en la recepción de este texto se acusan algunas particularidades propias del proceso de negociación subjetivo que formula la autora y que distancian su escritura de las confrontaciones expuestas en textos como las memorias de Méndez y Ferrero o de los cuentos editados por la “Biblioteca femenina venezolana” algunas décadas atrás. Según Plá y Beltrán, en *Las coquetas* (1957) no se pueden percibir las confrontaciones expuestas por autoras venezolanas de los años cuarenta –como Lucila Palacios, Ada Pérez Guevara o Dinorah Ramos–, cuyos textos mostraban a una mujer en conflicto permanente con su entorno, sin pares posibles dentro de la sociedad y, en medio de su lucha por la pertenencia. Nuevas intelectuales destinadas a crear territorios nacionales alternativos. Cuando Alecia Marciano modifica esta construcción, el proceso de lectura del mismo también sufre importantes desplazamientos. Por ello, estrategias como “pasar por alto” la escritura, leer prescriptivamente la narrativa o bien sustituir el cuerpo del texto por el cuerpo de la intelectual –tan frecuentes dentro de la crítica literaria de los años treinta y cuarenta– en este caso son sustituidas por un breve comentario en torno a la trama de las novelas e, inclusive, por una propuesta de apertura.

Ahora bien, dadas las exigencias de retrotramiento dirigidas al sujeto femenino en el imaginario perezjimenista, mantener a la mujer en su lugar, sin resistencia aparente de la subjetividad implicada, bien podía suponer una ruptura del binarismo en el que se basaba el dominio del sujeto masculino. Es decir, si la intelectual venezolana abandonaba los espacios sociales y políticos conquistados en las décadas precedentes y, tal y como se insinuaba en la publicidad, renunciaba a tomar parte del tejido discursivo de la nación, el intelectual masculino hubiera quedado como el único poseedor de la voz nacional, por tanto, la polaridad se rompería y su poder hubiera quedado sin cimientos.

También está claro que no todas las voces masculinas reaccionaron del mismo modo ante este estímulo. Por una parte, Pla y Beltrán ante la interpelación ejecutada por Marciano se ve en la necesidad de romper con los esencialismos en torno a la mujer que circulaban en la prensa venezolana. Declara que si, ciertamente, el proyecto desarrollista de nación no mentía al denunciar la peligrosidad representada por las venezolanas en el espacio público, también existían “las mujeres ideales”, quienes si bien habían invadido el espacio de conocimiento tradicionalmente reservado para los sujetos varones, lo habían hecho “por amor”, con lo cual, su participación pública bien podía ser entendida como una extensión de la labor maternal.

Por contraste, se inserta el comentario de José Antonio Rial, quien lee peyorativamente el regreso de la mujer al hogar propuesto por Marciano, en tanto que supone una existencia residual de la “hipocresía” y los “conceptos gazmoños” de los cuales, el proyecto perezjimenista de nación debía -por su tendencia desarrollista- renegar; sin embargo, se sugiere que si bien estos rasgos conservadores no son elementos deseables, sí están presentes en la constitución del sujeto femenino venezolano. Por tanto, la carga de la prueba se invierte y, en lugar de leer a las mujeres “sucias y corruptas” de las que habla Pla y Beltrán como un peligro para la sociedad, se establece que la sociedad supone un peligro para unas individualidades incapaces de defenderse ante ninguna de las manifestaciones sociales de la pugna tradición/modernidad.

Tanto la escritura como la recepción de *Las coquetas* (1957) se encuentran en franco diálogo con *Bruja del Ávila* (1957), la novela que aquí nos ocupa. Ángel Mancera

Galletti, por ejemplo, en *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* (1958), refiere en el mismo capítulo donde habla de Nery Russo y Cristina Ferrero de Tinoco (luego Tamayo):

Ya en prensa este libro, el 24 de diciembre de 1957 se terminó la impresión de una segunda novela de Alecia Marciano titulada Las coquetas, en la que la autora aborda el tema del ejercicio profesional de algunos médicos —especialmente médicas—, cuya deontología no sale muy bien parada de sus páginas (Mancera Galletti, 1958: 364)

No sin antes aseverar:

[Bruja del Ávila es] Historia con un sentido de la realidad, leyenda con un fondo dramático, permite a Alecia Marciano iniciarse en nuestra narrativa para dejar como una promesa que puede y debe realizarse en la novelística venezolana.

Y del periodista y crítico Julio Ramos son los siguientes conceptos, que resumen muy certeramente, la obra de Alecia Marciano:

“La técnica literaria de Alecia Marciano no es todavía perfecta. Pero Bruja del Ávila es amena y está escrita con claridad, sin artificiosidades de estilo destinadas a deslumbrar a los incautos. Su obra, repito, es primigenia. Adolece, por ende, de descuidos en lo que toca al desenvolvimiento lexicográfico, pero esa falla no deja de estar asaz compensada por el acierto y colorido en la descripción de la naturaleza y de las costumbres comarcanas de Galipán” (Mancera Galletti, 1958: 364)

Tras leer estos comentarios se hace obvio que el semblante autoral elegido por Alecia Marciano para poner en circulación su escritura le permite, además, una experimentación estilística que si bien es interpretada —por tres de los cuatro críticos referidos hasta el momento— como una deficiencia estética, nunca va en detrimento de su legitimidad como intelectual, pues desde el planteamiento social de esta autora hubiera supuesto negar muchas de las propuestas historiográficas y mediáticas de la Venezuela de los cincuenta, lo que —una vez más— ilustra la eficacia de este proceso de negociación.

También resulta curioso que, aún cuando se hace eco de las deficiencias formales de *Las coquetas* y *Bruja del Ávila*, Mancera Galletti reconozca que tanto en el ejercicio discursivo de Alecia Marciano, como en la vida misma de las mujeres médicos, frívolas y excesivamente independientes que esta autora perfila, existe una deontología, un trazado y un conocimiento de los deberes que atañen a cada individualidad, por tanto, el crítico les estaría confiriendo la condición de sujeto del saber y sujeto de la moral – aunque resulten incompatibles entre sí- a ambos constructos.

Del mismo modo, Julio Ramos habla de una descripción, tanto de la naturaleza como de las costumbres, elaborada con “acierto y colorido”, lo que –aunque quizás de forma sutil- admite cierta cercanía de Marciano con el conocimiento. Evidentemente, si la autora puede reproducir “con acierto” las cosas que ha visto es porque la narradora las recuerda con una mirada aceptable por la autoridad, de aquí que de algún modo esta escritora sea reconocida como experta en ciertos lugares de saber. Curiosamente, lo mismo se reitera en la nota preliminar de la novela *Bruja del Ávila* (1957), pero esta vez el comentario es formulado sin tener en cuenta los anacronismos, las fragmentariedades y los pastiches contenidos en la escritura. Este texto, firmado por L. LL. se propone que la novela de Marciano:

Se basa, en la parte central de la trama, en un hecho de la realidad venezolana. Propiamente hablando, de la realidad caraqueña: la existencia de un extravagante científico de nacionalidad alemana en la zona del Ávila denominada Galipán, a fines del siglo pasado [es decir, del XIX] y comienzos del presente –el doctor Kebrr en la novela- que construyó una sólida y confortable vivienda en Galipán y allí pasó el resto de su vida. Había levantado, vecino a la casa, imponente mausoleo, con tres sepulcros: uno en el centro para él y los de los otros lados para dos damas hermanas, de su misma nacionalidad, que por temporadas y alternándose, lo acompañaban en la aislada mansión. Además, en un desván de ésta, conservaba momificado el cadáver de un soldado de los del famoso guerrillero del Ávila, Antonio Romero (En: Marciano, 1957: 7)

Hay, sin duda, un ejercicio de autolegitimación por parte del prologuista, quien si bien admite que la autora “se basa” en una realidad caraqueña, suministra una serie de

datos en torno a estos “hechos verdaderos” omitidos por Marciano en su ficción. Aún más, L. Ll. pareciera aclarar –al menos de forma solapada- que él sí conoce las fechas reales de la historia de ese hombre que vivió en Galipán, lo que sirve para poner bajo sospecha la novela que, según este experto, “adolece de defectos (...) que la autora superará con el tiempo” (7).

De este modo, la particularidad que subyace al hecho de que Marciano elija o, como mínimo, acepte que su obra sea introducida con una nota como ésta también es relevante. Evidentemente, en este breve texto emergen una serie de elementos asociados al ingreso de las intelectuales en el campo cultural venezolano que, por extensión, le otorgan a la autora un perfil útil para la enunciación. Por ejemplo, dado que según la crítica esta obra es deficiente, no se establece ninguna censura en torno a al juego temporal y a los anacronismos usados al interior de la misma, aún cuando estos saltos de tiempo se pudieran leer como una negación del supuesto progreso experimentado en Occidente en las mismas fechas en que Marciano enmarca la vida de sus personajes. O, y esto es quizás más obvio, aunque las inconsistencias temporales develen la retracción ética y moral que surgió en Venezuela tras el ascenso de perezjimenismo.

Del mismo modo, en medio de su demostración de erudición, el prologuista refiere algunos textos inéditos de Rómulo Gallegos. Específicamente, afirma:

El tema [de la momificación de Antonio Ramos] sirvió de inspiración a Rómulo Gallegos, para escribir uno de los muchos dramas en que el consagrado autor ejerció su pluma, pero de los cuales no publicó ninguno. En compañía de Enrique Soublette, de sus camaradas de La Alborada, Gallegos visitó la casa del médico alemán, cuando ya éste había muerto y reposaba en el sarcófago central. La mansión, que entonces se conocía como “La casa de las madamas”, estaba habitada por las mencionadas compatriotas del doctor, en avanzada edad, que esperaban para ir a llenar los sepulcros vacíos. Gallegos tituló su drama Las madamas (En: Marciano, 1957: 7)

Quizás en su empeño por demostrar la inestabilidad del discurso de Marciano, L. Ll acaba por emparentar –al menos temáticamente- su propuesta con la de uno de los

grandes fundadores de discursividad (Foucault, 1984) en el canon literario venezolano, por ello, nada de lo escrito dentro de los márgenes de la novela podría resultar inadecuado para las demandas del campo cultural sino que a lo sumo, y haciendo un gran esfuerzo por cuestionar la expresión, tan solo podría considerarse mal formulada.

Hay pues, entre estas obras, un abanico de sujetos y lecturas que permiten comprender el flujo a contrapelo de la prospección temporal. El punto de coincidencia de estas cuatro posiciones autorales es la exacerbación de la forma especulativa de la filosofía de la Historia, por encima del tono argumentativo de la ciencia histórica, lo que trae como consecuencia que la estructura explicativa que solía acompañar las reconstrucciones de episodios como los gobiernos de Castro y Gómez, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de independencia venezolana o el intersiglo XIX- XX caraqueño, sea sustituido por una narración generadora de territorios de pertenencia e identidades.

2. De precisiones y duplas: representación del sujeto femenino y problemas de identidad en la escritura de la contramemoria.

Memoria- identidad; mujer guardiana del recuerdo; feminismo y conquista de la memoria: estamos en el corazón del problema. Todo gira alrededor del primer perno: memoria-identidad, pero se le han añadido objetos y sujetos precisos: mujeres y feminismo.

(Annarita Buttafuoco, “Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia”)

Una de las recurrencias temáticas que permite pensar estas obras como una genealogía está en el proceso de representación del sujeto femenino. Un procedimiento mediante el cual se deja clara la existencia de la mujer intelectual en el imaginario venezolano, la diversidad y heterogeneidad de funciones y discursos asociados a las mujeres a mediados del siglo XX y la capacidad de estos personajes para dialogar, cuando no debatir, con el poder y proponer modelos temporales, espaciales e históricos alternativos.

Por ejemplo, en la obra de Conny Méndez, *Memorias de una loca*, una vez concluidos los prólogos, se inicia la presentación física del personaje central quien, como ya se mencionó antes, constituye una ficcionalización de la escritora. Al conocer la fisonomía que Méndez se adjudica, esta descripción se convierte en otro signo fundamental para la lectura:

Yo era una niña muy insignificante. Raquítica, orejona, con los ojos que me tragaban la cara y la boca en acento circunflejo. Me hacía pipí e la cama y en las pantaletas. Mis hermanos me llamaban “Refojedionda” (...) Por todo aquel vecindario no había niñas de mi edad, pero pronto descubrí que eso no era una desventaja. Me enseñó a sacar partido de mi imaginación. Apenas aprendí a hablar establecí una rutina que llegó a hacerse un hecho muy natural en casa: Yo conversaba con las matas.

Cuando me ponía majadera y fastidiosa cualquiera de los “grandes” solucionaba todo diciéndome:

Vaya a conversar con las matas, y yo no me lo dejaba repetir (Méndez, 1955: 11-12)

Si se hurga en la imagen de la “artista escénica” creada por la prensa venezolana en el perezjimenismo, resulta obvio el sarcasmo que acompaña esta descripción. Conny Méndez no es cautivadora, ni tierna, tampoco cumple con las exigencias de higiene formuladas por el apartado publicitario de los cincuenta. De hecho, sólo es capaz de establecer relaciones de paridad con objetos inanimados como las plantas, pero lo más interesante a este respecto ocurre cuando los “grandes” -es decir, los personajes que en teoría deberían estar encargados de regular su conducta- tienen la posibilidad de modelarla, pero renuncian a esa opción y refuerzan las decisiones individuales del sujeto femenino.

Otro rasgo de personalidad interesante se devela al estudiar el origen de la rareza. Este personaje no se convierte en una “Refojedionda que habla con las plantas” por rebeldía ante una ley que, como ya se comentó, no llega a instituirse en su entorno, sino por un estado de soledad no elegido. Curiosamente, en la tradición occidental el encierro y el aislamiento fueron asumidos muchas veces como el origen de la escritura, es decir, como el territorio generador de apéndices de la alta cultura; no obstante, en este caso, la intimidad desata el habla, la búsqueda de una forma de expresión no codificada desde el poder.

Pero este no es la única representación estereotípica que Méndez echa por tierra. Si se tiene en cuenta que en el imaginario decimonónico latinoamericano, la enfermedad-fragilidad de la mujer fue, en muchos casos, entendida como el origen de su belleza, entonces, resultaba explicable que las mujeres exaltaran su debilidad y el entorno le aportara cierto carácter decorativo —y deseable— a la misma. Ahora bien, quienes rodean a Conchita ni intentan embellecer su cuerpo, ni tratan de curar su desequilibrio sino que fungen como simples espectadores del desarrollo de esta subjetividad, hasta el punto que la voz narrativa afirma: “No es que yo considere que mi aspecto haya cambiado mucho, pero ahora siquiera hay el recurso del lápiz de labio” (Méndez, 1955: 11).

En ese marcaje de la presencia contemporánea, además, emerge un esfuerzo evidente de singularización. Conny no sólo será la única “niña” de la familia, sino que además en el colectivo de mujeres venezolanas también se distinguirá como una rareza. Aunque, ciertamente, esta afirmación se verá atenuada al momento de temporalizar los

juicios hacia las mujeres. Es decir, en esta obra, cada valor asociado a la feminidad vive durante un período de tiempo específico. Los juicios emitidos sobre la conducta de los diversos personajes aquí dibujados, con el paso del tiempo, también van a adquirir nuevas dimensiones. Por ello, este registro de la experiencia va a ser, a la vez, el establecimiento de una nueva propuesta ética, hecho que se va a hacer particularmente visible al momento de construir a “la prima Merceditas”:

A pesar de que yo soy la “Loca” de este relato, mi prima Merceditas me privó del honor durante muchos años (...) Merceditas ha debido nacer ahora y no en aquel entonces. Su tipo de genio estaba completamente desperdiciado, sin duda alguna, pues aún no se había descubierto el psicoanálisis ni la psiquiatría, y no había quien apreciara el hecho de que Merceditas carecía de toda forma de inhibición. El reporte clínico de Merceditas hecho en 1954 hubiera sido presentado más o menos en los siguientes términos: “Niña absolutamente normal. Único caso en Venezuela. Totalmente libre de complejos, represiones, frustraciones ni (sic) temores” (Méndez, 1955: 17- 18)

En la presentación de este personaje confluyen una serie de peculiaridades que, de forma más o menos explícita, se van a acentuar en el discurso. En primer lugar, la voz autoral admite que su lugar de “locura” se debe al momento histórico en que habita y no en una condición innata. Es decir, así como ella es “la loca del relato”, su prima lo fue durante otro período, con lo cual, establece que la locura, además de una forma de enunciación constituye un modelo de recepción, marcado también –y quizás principalmente- por la subjetividad y la experiencia de quien la ve en el otro. La locura será entonces un producto de la centralidad del pensamiento.

Por ello, la prima Merceditas, quien “deja de ser loca” en un momento determinado y cede su espacio a Conny, no debe sufrir cambios para sanar, sino que – por el contrario- le basta esperar pacientemente a que el orden del discurso se modifique. Así pues, la alteración del orden no se produce ni en el objeto enunciado, ni en el sujeto enunciator, es decir, no se trata de una masculinización o domesticación de Merceditas, ni del acatamiento de las normas de censura, sino de un cambio que –

según la voz narrativa- ya se ha producido y, más allá de los esfuerzos que pudiera realizar el Estado para contenerlo, resulta indetenible.

Ciertamente, los cambios políticos acaecidos en los años treinta y cuarenta del siglo XX, no son mostrados por la voz narrativa como desencadenantes de nostalgia, de hecho, no hay referencia alguna a la “esperanza” en el proceso de rememoración; sin embargo, las modificaciones de las circunstancias de enunciación perviven en el relato de *Memorias de una loca* (1955) a manera de resultados, en tanto el “yo” que habla no sólo tiene la facultad de apropiarse de la palabra escrita, sino que –además– concentra el poder social suficiente para –de forma más o menos indirecta, según el caso– distinguir y proponer criterios de normalidad.

Esto le permite, además, capitalizar la polarización de los sujetos femeninos en públicos/privados, villanos/heroicos y perversos/virtuosos tan frecuentemente representada en los medios impresos venezolanos editados en la década de los cincuenta. Por ejemplo, cuando se construye a Yuye, la hermana de la protagonista, se acusa el movimiento de reinserción de la mujer en una estructura conductual remota y, presumiblemente, deseable para los medios oficiales del perezjimenismo. Conny trascenderá estos límites pues, como ella había nacido “un abismo” antes, tiene la opción de escapar de los ejercicios coercitivos que le habían dado a su hermana, corporalidad y estructura.

A ello se suma que, en un momento determinado, la voz narrativa establece que su hermana la ha superado en edad. En el momento mismo de tornarse “la menor”, la protagonista asume como parte de su discurso el no manejar la ética burguesa, el no conocer los límites del accionar de las señoritas, además de su “inexperiencia” –que justifica la afectivización, el desorden y el movimiento contrario a la lógica patriarcal– cuando decide recapitular el pasado.

Conny puede saltar la línea del tiempo y no corre ningún riesgo real, pues Yuye siempre podrá reescribir su discurso y evitar que sea mal visto desde las estructuras canónicas nacionales. De igual forma, sus excesos verbales pueden ser recargados de equilibrio. Se hace obvio entonces que la interrelación entre hermanas cobra una utilidad particular en la relación con la Historia, pues a partir del planteamiento del nexo no sólo se reafirma la existencia de más de una tipología femenina en la

Venezuela de mediados de siglo, sino que, a la vez, se reitera que ambas son necesarias para la búsqueda de un diálogo permanente.

Asimismo, el sarcasmo que la voz narrativa introduce hacia el final de la presentación de su hermana, desliza la posibilidad de que la relación entre ellas sólo se haya tornado dicotómica por un asunto de recepción de sus actitudes. Una relativización que pone en duda el reconocimiento o no, por parte de la autora, de la mujer intelectual diseñada en los medios de comunicación venezolanos de los cincuenta:

Ocorre mucho que a Ynye le están contando un cuento, un cuento un poco alemán, o un relato de esos que se alargan demasiado y a los cuales no se les ve mucho la gracia.

¡Qué divertido! Ja, ¡Ja!, ¡Ja!, exclama Ynye de cuando en cuando, haciendo creer que está escuchando cuando en realidad está ausente. Terminado el cuento, el narrador pasa a otra cosa sin que Ynye se aperciba.

¿Has visto a Fulana después del accidente?, está coja, manca y tuerta, le dice.

Ynye continúa impertérrita.

¡No me lo digas!, pero qué gracioso! (sic)

Por supuesto, esto no es “meter la pata”. Es simplemente un caso de “Cosas de Ynyita”, y todo el mundo así lo comprende (Méndez, 1955: 29- 30)

Pese al esfuerzo aparente por construir un personaje femenino que se ciña a las exigencias del mercado, en este pliegue, la voz narrativa borra su marca autoral de la construcción. Ynye es una mujer que “nunca mete la pata”, no porque acate sin protestar las exigencias del medio, sino porque aquellos rasgos de su conducta que podrían ser evaluados como erráticos –simbólicamente caricaturizados en este discurso en particular- son obviados y masificados por sus receptores, lo que permite preguntarse si realmente ese gesto de obediencia demandado a los sujetos femeninos

era posible en la Venezuela de mediados del siglo XX, o si la presencia parcial de esta actitud borraba cualquier movimiento disidente previo o posterior.

De este mismo modo, se habla del personaje como “lector”. A Yuye le son relatados los chismes o “cuentos alemanes” que, en su condición de señorita de sociedad, debían interesarle. Ella, en apariencia, los escucha; no obstante, desde su posición lectora (con)funde unos registros con otros, con lo que les niega a estas textualidades cualquier poder persuasivo. Podría decirse entonces que este desplazamiento paródico ejecutado por la autora, sobre el constructo que en teoría debía ser encarnado por su hermana -y que en las primeras páginas de la definición del personaje se exponen con un alto grado de pureza y homogeneidad-, resta poder a la intervención mediática sobre el cuerpo femenino y la reduce, en tono de humor, a intentos infructuosos de disciplinamiento.

A pesar de ello, la mayor ironía a este respecto se genera cuando el lector logra establecer el paralelismo entre este personaje – que, además, tiene una presencia altamente deconstructora en la obra-, y Conny Méndez como autor(idad) de estas memorias. Evidentemente, Méndez -la escritora- al igual que Yuye se erige en este ejercicio como un sujeto lector o receptor de relatos orales convencionales, también es obvio que ambas representaciones responden a estos discursos –en uno de los casos históricos y en el otro contemporáneo- mediante un proceso de textualización, por ello, resulta coincidente el hecho de que la respuesta de Conny sea este libro –es decir, un proceso de negociación con el pasado en clave de humor-, mientras que la de Yuye se exprese con un: “¡No me lo digas!, ¡pero qué gracioso!”.

Ahora bien, las relaciones de los personajes femeninos con las instituciones, siempre serán motivo de tensión en este texto, pues si bien Conny Méndez pareciera apropiarse y asentar la institución literaria y, al menos a ratos, la Historia, no ocurre lo mismo cuando relata sus nexos con la institución educativa. En principio, es importante destacar que los mismos se basan en un diálogo entre el intersiglo y la década de los cincuenta, a partir de la confluencia poder político-subjetividad-género. Entonces, las referencias a la escuela, territorio donde “la niña” de buena familia debía convertirse en una mujer de bien, resultan sumamente interesantes:

Todos los años por época de exámenes tenía la suerte de caer enferma (...) Por supuesto me iba siempre quedando en la misma clase para repetir el año, pero al final me ascendían por puro grandulona y porque algo se me infiltraba en el subconsciente que surgía a tiempo el año siguiente.

Flaquita, enfermiza y mal ajustada al ambiente me fui convirtiendo en una introvertida, acomplexada, huyendo de todos los juegos y las compañeras y que, apenas sonaba la campana del recreo, salía corriendo la primera a refugiarme en un manzano (Méndez, 1955: 36)

En principio, es importante destacar que la escolarización del personaje se produce fuera del país y, pese a que dentro de la obra se le resta trascendencia al hecho del exilio, es obvio que para la voz narrativa, el desarraigo está asociado al sufrimiento, por eso, el sujeto resultante del tránsito por un colegio de señoritas no será una mujer deseable, ni apta para el mercado matrimonial, sino una individualidad indefensa; no obstante, tras relatar su sufrimiento, la mujer de mediados siglo XX, va a admitir que en esa experiencia se originó su escritura “Divino regalo de compensación que me mandaba mi Dios por toda la frustración, soledad y menosprecio que era mi condición constante (37). Así pues, la escuela pierde, dentro del relato, cualquier posibilidad de contener –en todas de las acepciones del término- al sujeto femenino.

Ahora bien, es necesario recordar que a lo largo del siglo XIX la enfermedad de la mujer era una de las causas de su confinamiento. En teoría, las posibilidades de contagio obligaban al control de la corporalidad de “las señoritas”, lo que culminaba con su limitación al espacio privado. Por eso, es imposible creer que al recordar la escuela de comienzos del siglo XX, la voz narrativa esté reconociendo a esta institución como una máquina capaz de producir individuos decimonónicos; no obstante, el poder performativo se ve mermado porque la insalubridad no consigue disminuir la producción intelectual del personaje, sino que –por el contrario- le proporciona una posición subjetiva mejor delimitada, desde la cual estructurar su relato.

El uso político de los procesos de reclusión y exclusión establecidos por la voz narrativa se torna muy expresivo, sobre todo cuando Conny le otorga categoría de “novela” al texto elaborado en su infancia. Empleando, nuevamente, el recurso de la

inversión, la voz de mediados del siglo XX le otorga a la intelectual venezolana de varias décadas antes, la capacidad de ingresar a la alta cultura e invadir sus registros. No habla de un grupo de cartas, de la redacción de un diario íntimo, ni siquiera de un relato epistolar –como hacen muchas de sus contemporáneas al negociar su identidad con la Historia- sino que asegura que la enfermedad producida por el exilio la tornó “Escritora” con mayúsculas y con todo el poder simbólico que puede acarrear la categoría. Aún más, cuando el lugar de reclusión se hacía más pequeño, la capacidad para intervenir los espacios públicos de la voz de Conny Méndez –y esa centralidad subjetiva aludida por Raquel Rivas (2006)- comenzó su expansión, por eso, los mecanismos de control se encontraban insertos en una contradicción que les impedía matizar la subjetividad femenina naciente.

Una vez que la protagonista ha sido expulsada del colegio por “la pretensión” de escribir novelas, con un tono retrospectivo añade:

A las pocas semanas me internaron en un colegio de monjas. Más pequeño, menos pretencioso, el cual permitía salir el sábado y regresar el domingo en la tarde.

El hada de la flojera me seguía favoreciendo. Por error que aún hoy en día no logro comprender, se me confundió con una niña que ingresó el mismo día que yo y que, según mis cálculos, alguna debilidad mental debía sufrir, ya que traía una recomendación facultativa de no ocuparse de nada más fatigoso que leer historia y hacer dibujos (...)

Conchita, me dije yo, no se te ocurra jurungar. Y procedí a gozar del año más regalado de mi vida.

A fines del mes de mayo y en víspera de examen se descubrió el error y en medio de la consternación del médico, la enfermera y la maestra yo me conservaba fresca como una lechuga ¡Allá ellos!

A menudo he pensado en la pobre víctima del error. La recomendada del higienista mental ¿Se volvería loca? Capaz de haberse curado (Méndez: 1955, 39)

Resulta particularmente interesante que mientras el diagnóstico se agrava y la protagonista adquiere mayores rasgos de insania, su capacidad expresiva aumenta. Del mismo modo, la producción de un sujeto “sano” o cuando menos “curado” pasa por

su renuncia al espacio simbólico, a las historias y los dibujos, hecho que llama a pensar en el perfil del intelectual estampado por la autora. La voz narrativa no marca genéricamente ni la labor doméstica, ni la producción discursiva, aún más, cuando la autora crea un contrapeso o contrapunto dentro de la escuela, lo hace dejando claro que tanto el personaje enunciador –que, de algún modo, se autodesigna-, como el personaje modelado por la voz de la institución, están adscritos al grupo de “señoritas”, lo que –al menos en teoría- debería definir a ambos constructos como “complementos” de los actores sociales.

Ante ello, emergen nuevas dudas: ¿Qué se dice entonces sobre “la voz” del complemento?, ¿por qué la autora obliga a este constructo a perder su coherencia? Si se parte de la premisa de que lógica patriarcal sólo es reconocible por medio del discurso que la sostiene, se tendría que esta existencia, desviación y proliferación del discurso de la contraparte, debería tener la capacidad de resquebrajar ese sistema de pensamiento. Por eso, pueden reconocerse aquí dos movimientos fundamentales en la constitución de la nación: el diseño del sujeto femenino –que pasa por su clasificación en bobo, inteligente, sumiso, rebelde, etc.- y la exigencia de una reproducción de este fenómeno. Sólo que, cuando la voz narrativa adquiere para sí la imagen previamente diseñada, no duplica ni la “debilidad mental”, ni la “indisciplina”, sino que se encarga de falsificarlas, en un gesto que rompe cualquier ilusión de identidad estable. Algo similar ocurre con otro de los personajes femeninos de la obra: la madre de Conchita. Al presentarla, la voz narrativa establece:

Mamá no se apercibía, siquiera, de la impresión que ella causaba. Estando en Macuto, un día se me salió decirle que mis amigos le tenían miedo.

¡Miedo... a MÍ!, exclamó en el colmo de la sorpresa.

Sí mitica.

Y por qué? (sic)

Porque tú tienes un aspecto muy imponente y un aire altivo que les inspira terror (...)

No era que doblgara la espalda ni inclinara la cabeza. Su posición natural era algo que nosotros comentábamos admirados, pues lograba conservarla aún para recoger algo caído

en el suelo. Era que su manera se fue haciendo menos lejana hasta volverse dulce y suave antes de morir (Méndez, 1955: 55)

Ciertamente, a diferencia de lo que ocurre con Conny y Yuye, a medida que avanza la anécdota en *Memorias de una loca*, la conducta de este personaje femenino se modifica hasta anunciar su desaparición; sin embargo, la voz narrativa establece que ninguno de sus cambios se deberá al modelado que recibieron desde los medios impresos, ni a las demandas sociales configuradas por el Estado, sino –sencillamente- a la emergencia de nuevas subjetividades que adquirieron capacidades expresivas y posibilidades de autoafirmación por medio del diálogo. Podría comprenderse entonces, este tránsito que –incluso gráficamente- representa Conny Méndez entre la figura de doña Lastenia y un colectivo indiferenciado al que nomina “nosotros”, como un dispositivo de producción identitaria, cuya función sería mostrar al sujeto femenino venezolano como un ente en constante devenir.

Lo que se ve complementado, además, con un predominio de la lógica de la diferencia en medio de este proceso. Doña Lastenia no acaba su recorrido convertida en una subjetividad ideal para el proyecto de nación gomecista, tampoco termina excluida por su desobediencia, sino que se diluirá en “sus hijos”, una entidad plural, plurimórfica y con una serie de voces en coexistencia. Su presencia en uno de los momentos de fundación nacional y, sobre todo, el temor que dicen sentir hacia ella las generaciones posteriores, de alguna manera ayuda a comprender la proyección de lo subjetivo en lo social.

Ocurre algo muy similar cuando Conny relata sus traslados fuera de Venezuela, esos episodios que le servirán para instituir una genealogía de viajeros/as al margen de la ley. De hecho, en *Memorias de una loca*, la mujer que viaja -y se disfraza para conocer la autoridad- niega poseer cualquier valor ontológico y prediscursivo, por tanto, su atuendo –o cualquiera que elija ante aquellos que le son presentados- será igual de satírico, absurdo o grotesco que otro. Su cuerpo re-, o quizás “sobre-”, semantizado se erigirá como un territorio ideal para que confluyan una serie de discursos aparentemente inconciliables, como el de la literatura clásica y la cultura popular, o bien, la representación de varias etnias o nacionalidades simultáneas. A propósito de

ello, es posible percibir una nueva articulación del vínculo entre la voz narrativa y su grupo de adscripción:

¿Cuántas liras podremos reunir entre todas?

Registramos las carteras y contando hasta el último centavo logramos reunir con qué comer un sándwich y una taza de café, por cabeza. Entramos a un merendero y cuando fui a darle la orden al mesonero me di cuenta de que, yo no sabía cómo se llama el jamón en italiano.

¿Giamonne?, digo tentativamente.

Non capisco, me contestó

Ensayaré en francés, dijo - ¿jambon?

Hizo señas que no.

¿Ham? Tampoco.

¿Jamón?, nada.

Entonces le quité el lápiz de la mano, dibujé un cochinito en el mantel y apunté a la parte trasera.

¡Proseintto!, exclamó como quien descubre a América y salió disparado a cumplir la orden.

Me quedé intrigada. Si yo en una vida anterior fui italiana, y no solamente no aprendí a comer cochino sino que, ni siquiera conocí el nombre, no cabía duda que fui de raza judía, a la cual no le está permitido ni oler el cochino.

¡Muy interesante! Romana, artista, judía y posiblemente del Ghetto (Méndez, 1955: 88)

Si se piensa, siguiendo los patrones literarios más clásicos, la travesía del héroe como una actividad principalmente masculina, durante la cual se llevaban a cabo desafíos que redundaban en la constitución de una nación, este comentario podría leerse como una parodia del discurso épico. En este fragmento, se torna por demás interesante la delimitación de esa “genealogía marginal”, donde Méndez se inscribe. Al pensarse como la renovación de un ser confinado que si bien pertenece al colectivo, no

llega ser del todo parte del mismo, de algún modo, la autora abre una puerta para conectar la representación de las minorías en cualquiera de los dos continentes.

Es cierto, Conny Méndez, pese al puente que traza con las subalternidades de otros momentos y otros espacios, durante su viaje a Italia, adquiere la voz –comenta, instituye, cuestiona y reconstruye el pasado- en toda la amplitud política del término; sin embargo, eso no le impide proponer un contrapicado de la Historia, donde la voz, la especificidad y la identidad no configuran al “hacedor” del pasado, sino a quien padece sus acciones. Del mismo modo, esto repercute en la reflexión contenida en estas memorias, en torno a la identidad nacional. Según expone la voz narrativa, no sólo podían ser considerados italianos quienes visitaban el Vaticano o quienes recibían a los turistas, sino también aquellos que no comían cochino y vivían en un gueto.

Ahora bien, esta mofa final obliga a pensar en una búsqueda satírica de los orígenes de la individualidad encarnada por la protagonista. Al menos en los primeros párrafos del apartado donde se relata el viaje a Italia, hay una aparente reproducción de los tipos femeninos contruidos en la prensa venezolana en el segundo tercio del siglo XX, es decir, aparece toda una gama de mujeres incapacitadas para comunicarse, amantes de la moda y deseosas de adquirir los códigos de la “civilización”. Por tanto, esta alusión final a *otra forma de ser italiano*, de algún modo ayuda a comprender el carácter dialógico del discurso.

En otras palabras, “ser otro tipo de italiano” llamará a pensar una serie de conflictos atemporales que se constituyen como recurrencias dentro de esta escritura: la presencia de referentes imposibles, la asociación voluntad-pasado a partir de los efectos que constituyen al sujeto construido y la inversión de las posiciones discursivas, por solo mencionar algunas. Un hecho que además alimenta la tríada mujer-historia-subjetividad y lo lleva de forma aún más concreta hacia el terreno de la identidad civil.

Por ejemplo, en el apartado “La loca y sus negocios”, se evidencia un proceso de agenciamiento estratégico por parte de la protagonista que la caracteriza como mujer intelectual. En medio de los relatos de viajes, la voz narrativa incluirá –sin justificación aparente- un episodio donde debe firmar un documento importante para el cierre de una actividad comercial, pero el día indicado, olvida la cita porque se distrae “creando”,

entonces, llega muy tarde a la reunión y, al momento de firmar, los otros personajes comentan:

- *Pero ¿usted no trajo la cédula?, me preguntó Elizalde con mucha lentitud.*
- *¿Y para qué le hace falta a usted mi cédula, Elizalde, no me conoce todavía?*
- *Es decir, insistió el otro señor ¿Que usted no carga su cédula?*
- *¡Que no!, afirmé ya molesta. Tanta tragedia por una cédula ¡Jesús!*
- *¿No tiene sobre su persona ningún papelito que la identifique? Ya era el tercero en atacarme.*
- *Mire, le contesté ¿Cuándo ha visto usted mujer cargando papeles? Con todo lo que tenemos que llevar en la cartera ¿Nos vamos a agobiar más metiéndole papeles y cédulas? Usted como que no aún no se ha dado cuenta de que las mujeres somos la fantasía de la vida. Ustedes lo práctico de nosotras y nosotras la fantasía de ustedes (...) ¿Adónde firmo? (Méndez, 1955: 118)*

Sin duda, en este diálogo se trasluce una disputa por el proceso de constitución de la subjetividad jurídica y la elección de las instituciones que la definen. En este caso en particular, si bien el olvido del documento legal no es del todo consciente, sí hay - por parte de la protagonista- un gesto de despojo de la marca ciudadana, a favor de la afectividad. Según ella expone, no necesita certificar su existencia, dado que ella, sencillamente, está presente, en el “aquí” y el “ahora” de la comunicación. Así pues, la desnudez existencial del personaje, que se había revelado de forma intermitente dentro de los diversos viajes relatados en *Memorias de una loca*, se muestra como voluntaria.

Ahora bien, pese a ello, esta mujer errante no se sacrifica, sino que busca otros recursos para construir su existencia política. En primer lugar, apela a la intersubjetividad, es decir, afirma que “Elizalde ya la conoce”; en segundo término, asegura que la identidad jurídica tradicional no es necesaria para el intercambio social, ni comercial; hasta que, finalmente, se apropia de una serie de tipos femeninos generados dentro de los medios impresos y al interior de la literatura canónica. Con ello, resta capacidad punitiva a esos sujetos masculinos de quienes, paradójicamente, se hará socia comercial.

Esta “autorización” del personaje, pese a su inexistencia jurídica, le permitirá – paradójicamente- “vestir” la nación. En medio de este discurso, la venezolanidad pasará a ser tan solo otra máscara, que Conchita podrá diseñar a su gusto. No por casualidad en uno de los viajes que realiza en condición de artista, lo hace luciendo un vestuario que permitirá la confusión y disolución de las jerarquías, aunque esta vez no se trata –como al comienzo de las memorias- de la niña que finge ser el presidente, sino de las gradaciones económicas entre naciones:

yo bajaba de un avión en el aeropuerto de Barajas, con una maleta y un maletín. En la maleta llevaba como objeto principal un traje típico estilizado en blanco, hecho, especialmente para esta ocasión, y siete pares de alpargatas, también blancas. En el maletín colgaba un aderezo compuesto de collar, zarcillos y un montón de pulseras, todo en oro cochano, fabricadas por “Panchita” con esmero y mucho amor. Equipo suntuoso y bello (Méndez, 1955: 141)

No deja de lucir paradójico este intento de diálogo entre lo que la voz narrativa ha llamado a lo largo del apartado “el manual de nimiedades” y la venezolanidad que ella expone en sus canciones. Es decir, si bien Conny habla de un traje fabricado de manera artesanal y del calzado de lona que suelen vestir los llaneros, al hacerlo, emplea términos como “estetizado” o “típico”, lo que devela la inscripción de determinadas marcas de su identidad, en un lugar anquilosado del imaginario como el costumbrismo o el folclor. Cabe entonces preguntarse, una vez más, desde dónde mira esta cantante que ha decidido vestir el país, para reinventar y escenificar la tradición venezolana.

Sin duda, hay una primera división que sitúa la renovación de la mujer intelectual en el relato de los bienes simbólicos y de los posicionamientos ideológicos de la protagonista; mientras que la visión de lo “folclórico” y el intento de conciliarlo con lo “sofisticado” se encuentra en el espacio de lo tangible, de los productos materiales. De igual forma, en este ámbito, el preciosismo se apodera de lo tradicional, sobre todo, durante la elaboración del vestido, en la misma medida en que las joyas son intervenidas por el “oro cochano”, un metal que si bien puede llegar a ser muy valioso, se encuentra sin pulir.

Hay pues, una reubicación de lo simbólico en lo material, que sitúa al personaje en un espacio de autoridad. Un territorio con suficiente alcance para recontextualizar el valor del oro o la identidad llanera y, al mismo tiempo, desplazar el discurso hasta un punto donde convergen múltiples costumbres y dan lugar a la tradicionalización dentro del campo intelectual venezolano, de sus temas musicales, sus letras y sus melodías. Podría decirse, incluso, que en este cierre del texto, la autora apuesta por la construcción de una continuidad discursiva con ese pasado tan largamente descrito y todas las identidades contenidas en el mismo.

Por eso, poco después de la descripción citada, Conny Méndez introduce la expresión “atavío típico” para hablar de su vestimenta, al tiempo que asegura haber sido llamada “criolla por excelencia” (146) ante un numeroso público. Apelativo que pocos párrafos después se va a erigir como un indicador de su fama. Curiosamente, este gesto de canonización que se abre cuando la autora contamina la imagen nacional y establece su cuerpo como un territorio de diálogo, le va a permitir un nivel de control de las subalternidades semejante al que hubiera ocupado el sujeto letrado de la estética regionalista. Por ejemplo, al hablar con un grupo de españoles, Conny asevera que “necesita una negrita (...) para que baile un joropo mientras yo canto, y tal vez un decorado de palmeras” (147). Asimismo, a los pocos días, intercambia con “un indio guaraúno” (151) en una recepción a la que los dos han sido invitados, a partir de lo cual refiere:

En ese momento se acercó un mesonero a ofrecernos champaña y tomamos él y yo una copa, después de lo cual, me sacaron a bailar porque estaban tocando “Alma Llanera” en el tocadiscos. Al yo levantarme, Karos se fue a sentar al lado del tocadiscos. De pronto mi pareja me dijo:

Mira tu indio lo que le está pasando. Me volteé a mirarlo y lo vi con la mano apoyada en la frente llorando a lágrima suelta, tan emocionado estaba, con la evocación de la tierra, que les estaba produciendo aquel joropo.

Karos, le dije con severidad, sécate esas lágrimas inmediatamente. Acuérdate que tú eres un Príncipe venezolano y no quiero que se diga que eres un indio borracho (Méndez, 1955: 153)

En este fragmento, se hace obvio que la tríada etnia-finalidad-afecto ha sido cartografiada por la voz femenina entronizada en la fama que le proporciona cantar con su “traje típico estilizado en blanco”. Lo que resulta más curioso es que -aunque ocurre después de un tránsito poco ortodoxo-, este discurso desemboca en un ejercicio de representaciones sociales que busca dar cuenta de la nación. Pese al tono coloquial y humorístico del texto, resulta obvio que en su interior están contenidas las posiciones subjetivas de ciertos individuos y una gama de territorios ideales donde ubicarlos.

Ciertamente, el carácter nomádico del Méndez le resta autoritarismo a sus definiciones; no obstante, está claro –dentro de este fragmento- que el personaje femenino le reconoce a la imagen europea su condición de “voz del amo” y, a la vez, establece un puente afectivo con el príncipe indígena, a quien debe proteger. Por tanto, no sería descabellado pensar que en este texto se intenta dar cuerpo, voz y género a la “venezolanidad”, un hecho que –además- se va a acentuar en la lectura de *Memorias disparatadas*, de Cristina Ferrero, una obra donde la infancia de una mujer se encargará de glosar los grandes acontecimientos políticos.

Para pensar las relaciones entre el género y el pasado que se proponen en los tres relatos contenidos en *Memorias disparatadas*, es indispensable partir de la nota introductoria que reúne los textos. En estos breves párrafos, Cristina Ferrero desecha por completo la fórmula de humildad -empleada frecuentemente por las escritoras venezolanas de las décadas de los treinta y los cuarenta-, como estrategia para burlar la censura y abordar algunos temas que solían estar prohibidos para las mujeres de forma directa. Por ejemplo, Ferrero, como mujer intelectual, explicita su irreverencia frente a las exigencias estéticas del canon literario:

El pensamiento de que mis tres libros humorísticos, al ser publicados separadamente, iban a tener una fatal semejanza con tres cuentos de Calleja, me ha hecho decidir editarlos reunidos en un solo volumen, bajo el denominador común de “Memorias disparatadas”. El primero de ellos, “La familia Farabuti”, es la breve historia de una familia numerosa y de escasos recursos económicos, en la vida de la cual la chiva era una institución. Por qué la familia se apellidaba en broma Farabuti? (sic) Lo ignoro aún.

Creo que hubo alguna vez una historieta con ese nombre en una revista argentina (...)
Al igual que mis dos libros ya publicados –las novelas “Sylvia” y “el embrujo de un vals”– estos tres que hoy presento desentonan en el concierto o en el desconcierto de esta era existencialista. Sin embargo, estoy segura de que mis “Memorias disparatadas” servirán, de todas maneras, un poco para hacer reír, otro para añorar lejanos días de infancia y, con toda seguridad, para pasar el rato.
De manera que aquí están.
La Autora (1958) (Ferrero de Tinoco, 1959: 7-8)

El primer guiño paródico que aparece en esta nota es la referencia intertextual a los “cuentos de Calleja”, pues si bien este paralelismo podría leerse sólo como una alusión a la estructura –es decir, la voz autoral bien podría estar afirmando que si se hubieran editado las tres historias por separado, éstas hubieran resultado breves, contenibles en un libro delgado e ilustradas- no es descabellado entenderlo como una referencia al carácter moralizante de las historias infantiles publicadas por Saturnino Calleja y al gesto desacralizador subyacente a las tres narraciones en torno a la familia Farabuti.

En segundo lugar, la autora se desmarca de la elección de los nombres de los protagonistas, lo que –de alguna manera- recuerda la vieja estrategia configurada por narradoras venezolanas de los treinta y los cuarenta –como Lucila Palacios, Narcisca Bruzual o Blanca Rosa López- quienes afirmaban en las páginas preliminares de sus libros, que sus textos no eran novelas, que ellas no eran “realmente” escritoras, o que por el hecho de ser mujeres comprendían mucho menos de lo deseado, los movimientos de la política nacional. De este modo, conseguían cuestionar los proyectos nacionales, las acciones del gobierno y otras formas de discriminación, sin recibir censura previa.

En otras palabras, si Cristina Ferrero no entiende por qué Carmen Farabuti lleva ese nombre, difícilmente, podrá responsabilizarse de las acciones de este personaje o, lo que resulta más interesante, nunca podrá explicarles a los lectores la presencia de ciertos saberes y ciertas conductas no autorizadas en este sujeto femenino. Un hecho que se verá reforzado con la particularidad de que el apellido pudo ser tomado de una

“historieta”, es decir, de otro discurso dirigido principalmente a niños y, al menos en apariencia, sin carga, ni poder simbólicos.

A pesar de ello, la autora no le resta capacidad interpeladora a su palabra. Sin duda, al afirmar que sus narraciones “desentonan en el concierto o en el desconcierto de esta era existencialista”, Ferrero de Tinoco está inscribiendo su escritura dentro de un continuum discursivo, al tiempo que la legitima como una forma de expresión capaz de establecer una relación –de forma más o menos conflictiva según sea el caso- con el pensamiento dominante en el mundo occidental. Una idea que tomará un nuevo matiz cuando la autora compare este texto escrito en clave de humor con sus publicaciones anteriores. *Sylvia* (1956), por ejemplo, es una novela cuyo centro se encuentra fuertemente determinado por la estética melodramática. Se trata de una obra que tanto en su registro, como en su recepción, fue leída como una expresión por y para señoritas de bien. Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin, exponen en *El hilo de la voz* (2003):

En el prólogo ya citado de Sylvia, Cristina Ferrero insiste en que se dirige a “muchachas”, es decir, no pretende salir del límite de su subalternidad. “Se trata, en fin, de un asunto meramente local que no tendrá mayor interés fuera de los límites del Estado”. Por si fuera poco dirigirse solamente a las “muchachas”, éstas, preferiblemente, deben ser tachirenses. Aquí Ferrero renuncia al orden de lo público, o al menos intenta minimizarlo. La mujer era “lo privado”, lo familiar; por lo tanto, lo que escribiese comprometía su propio honor y el de su familia (Pantin y Torres, 2003: 72)

Aun cuando no se trata de un hecho conclusivo, resulta cuando menos sintomático que Pantin y Torres comprendan literalmente estas expresiones de la autora, pues si bien, dentro de la novela editada en 1956, hay -en muchas ocasiones- un reforzamiento de los roles genéricos más tradicionales, en *El hilo de la voz*, se registran sólo dos comentarios críticos dirigidos a *Sylvia* (1956). Uno, ciertamente, escrito por Carmen Teresa Alcalde (s/f), una antóloga de las autoras del Táchira, y otro

de Ángel Mancera Galletti³⁸, incluido en *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* (1958), de donde es posible deducir que esa premisa según la cual “Ferrero sólo le habla a las autoras”, obedecía más a una repetición de lo que la autora había anunciado en el prólogo, que a un proceso de recepción documentado en la prensa o expresado por el público lector venezolano.

Asimismo, el gesto de situar esta obra –junto con *El embrujo de un vals* y *Memorias disparatadas* (1959)- en un territorio de diálogo, convierte esta referencia a “las muchachas del Táchira”, aludida por Pantin y Torres, en una señal política, pues bien podría comprenderse como una pretensión de situar a los sujetos femeninos de provincia en medio de un debate teórico, ante el cual no parecían existir. En un gesto similar al que marca la escritura de Méndez al presentar a su protagonista, Ferrero acompaña esta paradoja con el correlato de la “ilustración”.

En *Memorias disparatadas*, la autora no sólo parodia el recuerdo y la trascendencia, sino también la imagen, cuando incluye una serie de dibujos donde los Farabuti reciben un rostro, (des)dibujado a mano y sin color. El primer capítulo, de hecho, titulado “Introducción a la vida de la familia Farabuti”, va acompañado de un bosquejo donde se emula a los progenitores: el padre, por la vestimenta y el peinado, recuerda a José Gregorio Hernández, mientras que la madre emula las fotografías de Teresa de la Parra, Teresa Carreño o cualquier venezolana de alta sociedad en el intersiglo.

³⁸ La aproximación que hace Mancera Galletti a *Sylvia*, la primera novela de Cristina Ferrero, reitera la ambigüedad de la mujer intelectual en el campo cultural venezolano. Pues, por un lado, el crítico no la presenta a la autora como una figura central, sino que la ubica en el “Marco femenino de dos grandes escritoras” (Teresa de la Parra y Lucila Palacios); de igual manera, señala que “el argumento de la obra no es, indudablemente, nada extraordinario” (356); también aporta algunos consejos para que Ferrero conozca “la razón del novelista”; a pesar de ello, a la hora de evaluar la obra en su totalidad, señala: *De las actuales escritoras femeninas, Cristina Ferrero de Tinoco puede, por sus innegables condiciones de escritora, superar a la mayoría de las mujeres que representan la prosa narrativa venezolana (...) Cristina Ferrero de Tinoco ha de ver y oír aquellas manifestaciones y atender el llamado que le ha sido formulado y ella misma ha provocado en Silvia, (sic) una muchacha de provincia* (Mancera Galletti, 1958: 356- 357), es decir, si bien el autor reconoce la existencia de una generación de novelistas, también sugiere que sus integrantes se encuentran en período de formación, de hecho, se toma la atribución de corregir formal y estilísticamente a quien considera la mejor escritora. De donde se puede desprender que para la crítica literaria de esos años, los patrones éticos y estéticos con los que se evaluaban los discursos de hombres y mujeres intelectuales no eran los mismos, así como también diferían sus funciones sociales de cada uno de estos constructos.

Obviamente, las referencias parecen remitir a Venezuela y, a la vez, respetan las directrices mediáticas acerca de la imagen admitida para los sujetos nacionales; sin embargo, al comenzar su narración, la autora introduce nuevamente una referencia intertextual que inscribe su discurso en la literatura y el pensamiento universal. Esta vez, Ferrero alude el relato biográfico *Trece por docena* (1948), de Frank y Ernestine Gliberth. Quizás lo más interesante de elegir este artefacto como referente esté en que permite asignar cierta incompletitud a su propia identidad. Literalmente, la autora señala:

No todo resultó a la medida de sus deseos, porque aunque fuimos trece hermanos, el buen Dios suprimió el último chiquitín a los veintidós días de nacido, y en el año, para nosotros trágico, de 1920, también llamó a su lado, a la edad de once años, a mi hermana Carmen, la segunda de la serie. Nuestra docena estuvo, pues, siempre incompleta y nunca, por desgracia, hemos logrado estar juntos (Ferrero, 1959: 17)

Ciertamente, si se lee a la “familia venezolana”, tanto más dentro del perezjimenismo, como uno de los principales motores de coacción del deseo y de la subjetividad, se tendría que el hecho de pertenecer a este grupo, torna a cualquiera de sus miembros una individualidad predefinida, sin mayores posibilidades de acción; sin embargo, en el momento mismo en que la voz narrativa acusa el carácter defectuoso de su origen, su identidad comienza a tomar matices inesperados, lo que la autoriza a enunciar y proponer anécdotas desconcertantes dentro de los límites subjetivos impuestos por el poder para los años cincuenta.

Esto no sólo se evidencia en el hecho de que esta mujer se inscribe en una “docena” que, alternativamente, tiene once o trece miembros, sino también en su posición dentro de la misma. La palabra “Carmen”, había sido originalmente empleada para nombrar a la segunda hija Farabuti fallecida en 1920, por ello, la protagonista recibe el apelativo de “Carmen II”. De igual forma, con la muerte del menor de los hermanos, la voz narrativa pasó de ser la penúltima hermana, a ser la menor, lo que supondría una modificación en las demandas conductuales. En otras palabras, tanto su nombre de pila como su ubicación dentro del grupo familiar se van a tornar

condiciones accidentales y hasta sobrevenidas, lo dará pie a ciertas inestabilidades en la construcción de la identidad familiar y de su identidad como sujeto femenino.

¿Cómo se podría leer entonces la dupla mujer ancestral/mujer moderna dentro de este marco?, ¿qué posición le correspondería a la mujer intelectual que estructura el relato? Las pistas más interesantes en torno a este problema se encuentran en la reconstrucción del árbol genealógico, cuando la protagonista recuerda cómo abuelo Antonio de la Madriz miraba a Victoria, esa hija que años después llegaría ser la madre de Carmen:

Flor hermosa y perfumada, la primera que el Destino, como un gaje de la infinita bondad divina, permitió que se abriera en nuestro campo para recreo de nuestras almas, cuan diamantino broche fulgurante sobre el bendito lazo de nuestro amor! (...)

Y en tu madre, en esa alma sencilla y candorosa que se estremece y vibra como el fino cristal al más leve contacto del sentimiento, en tu adorada madre has tenido todas las enseñanzas del amor y del deber, de la abnegación y del honor. Imítala y serás feliz!
(Ferrero, 1959: 23)

A pesar de ello, posteriormente deja colar algunos de los elementos residuales que ha cuestionado en la primera intervención del abuelo:

Para alcanzar ese inestimable don de la felicidad tienes, para sumar a la dote que te damos, la que ha sabido conservar incólume el noble amigo que has elegido para compañero de tu vida. El posee todas las eximias cualidades que pueden recomendar a un hombre como tipo característico del hijo y del hermano, del caballero y del amigo; cualidades que pueden traducirse así: honor, honradez de carácter y sentimientos, bondad de corazón, cultura y educación esmeradas (Ferrero, 1959: 23)

Evidentemente, la voz de la tradición ya ha comprendido –aunque quizás con cierta resistencia- el acto matrimonial como una transacción civil pues, además de la sumisión femenina, exige como condición para acceder a la felicidad, la dote compartida. El intercambio comercial aleja, al menos parcialmente, el rito del

casamiento de la ética cristiana, al tiempo que da cabida a la concepción de un nuevo “hombre venezolano”. Es decir, si bien el abuelo Antonio exige “caridad” y “sacrificio” a los contrayentes, también es cierto que les reconoce condiciones –de formación y carácter- para poder ingresar al mercado laboral y tornarse entes productivos o, lo que es lo mismo, admite que no tiene cómo obviar los cambios que ha sufrido el imaginario nacional.

En otras palabras, la voz de este personaje será usada por Cristina Ferrero para presentar al ciudadano venezolano del gomecismo, desde dos momentos históricos distintos. Vale la pena destacar que en la descripción del hombre deseable, se asoma la necesidad de acceder al saber institucionalizado. Este ser “culto y educado con esmero”, de forma clara, recuerda a los intelectuales iluminadores de la tradición regionalista instaurada por Rómulo Gallegos –tales como Santos Luzardo, de *Doña Bárbara* o Mariano, de *El forastero*-, aunque al posicionarse ante una mujer intelectual reconstruida, también sufran movilizaciones importantes.

En principio, “Lucio-padre”, como su nombre lo indica, no parece haber llegado para dar luz, sino –por el contrario- para recibirla. Él “luce” a partir de la mirada externa que, en este caso particular, es asumida por aquella de sus descendientes que se ha trasladado al último lugar. A diferencia de los personajes galleguianos, el padre de Carmen no es el fundador de su estirpe, ni producto único y exclusivo de la educación, sino que descende de Lucio Farabuti- abuelo, nómade, sin identidad nacional clara y, por tanto, sin capacidad de entregarles a sus hijos algún punto de arraigo.

Asimismo, al construir a la familia, la autora establece como único punto común entre los hermanos que eran “Miopes y narizones” (33) y, a medida que los va presentado, deja claro que cada uno de ellos mira en una dirección diferente. Algunos de los hermanos buscaban su identidad en el interior del hogar, otros se dedicaban a “ver” y organizar el espacio exterior, por tanto, Carmen –en su condición de narradora- adquiere la habilidad de modificar la dirección de la mirada. Ello, posteriormente, se traducirá en la facultad para variar el objeto que mira.

En otras palabras, tras presentar a Luis Fernando, Carmencita, Edgardo, Victoria, José, Carola, Roberto, Lucio-hijo, Antonio y Benigno, comparar, analizar y describir a

cada uno de estos personajes, la narradora se apropia de todas las direcciones de las miradas delimita un territorio para inscribir su “yo”:

Quizás la felicidad de tener otra niña en la familia después de cinco varones, fue la causa de que me bautizaran con el nombre de mi hermanita muerta. Yo soy pues CARMEN II. Pero está visto que nunca segundas partes fueron buenas. Ella era dulce, ordenada, muy aplicada a la costura; yo áspera, malcriada, desordenada y antes de bordar prefería mil veces pintar monos y escribir cuentos en “Liliput” de Elite, y “Pulgarcito” de El Gráfico, de Bogotá. Ella fue suave, femenina y dócil; yo, brusca, jugadora de metras, trompo y perinola, amiga de trepar los árboles y disparar puntapiés a la espinilla (1). Poco a poco los años y la civilización me han ido cambiando. Pero todavía, en ocasiones, siento la comezón irresistible de lastimar las espinillas (Ferrero, 1959: 39)

Este proceso de autoadscripción familiar aporta otra gama de elementos útiles para comprender la relación con el pasado que establece Ferrero, desde su posición de mujer intelectual. En primer lugar, el ejercicio de confluencias de miradas y de modificación del objeto según la perspectiva de análisis -aplicado, inicialmente, por la voz narrativa sobre la figura de su padre-, ahora se pliega sobre ese “yo”, femenino, inestable y discontinuo. Desde entonces, el personaje sólo va adquirir voz y fisonomía, a partir de la negatividad, va a ser dicho como elemento residual o, empleando sus propias palabras, como “segunda parte” de un referente concluido.

Curiosamente, la hermana mayor encaja a la perfección con el estereotipo diseñado desde los medios de comunicación social durante el perezjimenismo, es decir, con esa señorita ornamental, que no causaba ninguna molestia en el entorno y permanecía bajo vigilancia en el espacio público. Se trata de la mujer de hogar, calcada del siglo XIX, que si bien podía leer algunos textos, bordar o ayudar en las labores domésticas, comprendía bien el límite de su capacidad productiva. Por ello, la fecha de fallecimiento que se le asigna a este personaje, no parece producto del azar.

Según Ferrero, este personaje femenino que el perezjimenismo trataba de reinscribir en el imaginario, no sólo había muerto en 1920 o, lo que es lo mismo, antes de que Juan Vicente Gómez terminara su mandato, sino que, además, se encontraba

inhabilitado para resucitar. Aquí se establece que el más mínimo intento por recodificar o actualizar esta figura, sólo podría desembocar en la generación de un nuevo sujeto femenino, de un constructo caracterizado por “pintar monos y escribir cuentos”. De esta misma forma, la voz narrativa dejará claro que la intelectual naciente tendrá la capacidad de defenderse de cualquier ataque –por medio de su participación en medios impresos nacionales de gran tiraje- e, inclusive, si hiciera falta, podría ser la primera en “patear la espinilla”.

Pese a este distanciamiento entre las mujeres del primer tercio del siglo XX y las contemporáneas a la autora, no deja de resultar interesante la forma como Cristina Ferrero articula la esencia de estos tipos sociales. A diferencia de lo que pretendía hacer el Estado desde su plataforma mediática y, en ciertos momentos otras de las obras del corpus, no se presenta en este texto una tensión dialéctica entre los dos constructos, sino una suerte de continuidad que resta pureza a las tipologías y, por tanto, les permite resistir mejor a las imposiciones conductuales.

Quizás el primer rasgo llamativo asociado a esta propuesta, es la inclusión de un tercer constructo: “La abuela Carmen”. No sólo se trata de un personaje sin apellido conocido, que lega, parcialmente, una seña de identidad a sus nietas, sino además, del único sujeto femenino que escribe, en la primera mitad del siglo XIX:

Siempre he pensado que con toda la bondad que sobró en el cielo después de hacer una porción de hombres (y debió sobrar mucha...), Dios se entretuvo en hacer a mi abuela paterna. Pequeñita de cuerpo, pero grande para el afecto y las cosas bellas, mi abuelita Carmen puede definirse con una sola palabra: Ternura. Conservo una porción de cartas suyas, pobladas de diminutivos, que la pintan al creyón con toda fidelidad (Ferrero, 1959: 24)

Aunque no se reproducen los textos aquí mencionados, Carmen Farabuti incluye un dibujo de su abuela, donde la muestra de medio cuerpo. Ni el peinado, ni la ropa la ubican en el siglo XIX, tanto menos la exhiben menuda y tierna. El personaje retratado viste una suerte de chaqueta –que bien podría ser asumida con un uniforme militar- y mira, sin sonreír, hacia el frente. El contraste no parece ser casual, paralelamente a que

la abuela se autoescribía –o, como dice la nieta, se “pintaba al creyón” en su escritura-, el entorno proyectaba una lectura performativa de su identidad, que sólo iba a quedar en evidencia cuando la mujer de los cincuenta decidiera hacer ostensible en un mismo territorio los dos discursos.

A medida que transcurren las “memorias”, esta fórmula de lectura –que podría resumirse en la revisión de las imágenes contentivas de las subjetividades marginadas, a partir de los gestos de autodefinición contruidos por las mismas- se va a convertir en una recurrencia e, inclusive, en un requerimiento mínimo para comprender a cada una de las identidades. Por ello, el hecho de que la primera Carmencita Farabuti no tenga capacidad expresiva alguna, se va a traer como consecuencia una univocidad peligrosa y digna de reflexión.

Usando otras palabras podría afirmarse que si “lo que se dice” de la abuela Carmen, en contraste con “lo que ella dice sobre sí misma” origina el perfil de Carmencita quien, pese a morir joven, tuvo una existencia “llena de estudios y pequeñas obligaciones” (34), sería verosímil encontrar en la nieta una continuación de la ternura maternal o bien un semblante desafiante; no obstante, éste constructo del intersiglo –que pese a recibir formación, se dedica a cuidar a los demás- se torna un fantasma en medio de la trama, lo que deja al descubierto cierto carácter de instantaneidad en esta tipología que encarna.

En la construcción de Carmen I, hermana mayor de la voz narrativa, no cabe el diálogo, ni la tensión, de hecho, éste es el único personaje femenino que se adecúa sin objeciones a las demandas sociales y mediáticas dirigidas a las mujeres en el perezjimenismo. A la par, su función en la obra pareciera ser la de negar su propia existencia y, por homonimia, remitir una y otra vez al presente que le ha sobrevivido, a la voz diferente y diferenciada que organiza el pasado y toma parte de él. Este ejercicio lo repetirá la autora con otros tantos personajes que llevan el nombre de sus antepasados. Por ejemplo, con Lucio Farabuti-hijo, el octavo de los Farabuticos:

Mi hermano LUCIO se me antoja a veces la reencarnación de algún caballero español del siglo pasado (de aquellos con gorguera de encajes) o tal vez el patrón tipo del hombre íntegro de Unamuno, pero dulce y bondadoso con salpicones d la ironía y el humor de

Valle-Inclán. Aunque lleva el nombre de papá, Lucio es el menos alto, el más gordito y el menos severo, muy semejante espiritualmente a mamá. Nacido una noche de temblores es, sin embargo, ahora reposado, muy diferente al atolondrado jovencito que llamábamos Atila (...) Ahora es todo un señor Abogado, mecenas de cuanto artista muerto de hambre o bien alimentado llega a San Cristóbal (Ferrero, 1959: 37)

La presentación de Lucio Farabuti-hijo, en estos términos, nuevamente exige revisar la función performativa que Cristina Ferrero le adjudica al nombre, al apellido y al género en su obra. Del mismo modo, obliga a repensar el constreñimiento epistémico que la autora le atribuye a esta labor. Ciertamente, Lucio-hijo, al igual que Carmen II, lleva consigo un nombre al que no puede renunciar y, por tanto, debe erigir su identidad a partir de la “lectura” que genera esa marca de identidad en quienes interactúan con él; no obstante, este nombre que “interpela” tanto a quienes lo llevan como a quienes lo escuchan, sirve sólo para recordar la ausencia de su referente inicial.

Si para el momento de la enunciación, Lucio Farabuti-padre, uno de los sujetos intelectuales del período gomecista, ya ha fallecido, su identidad sólo tiene posibilidades de seguir existiendo en la presencia y el nombre de su hijo: un hombre que cesó la lucha y los enfrentamientos –es decir, renunció a su condición de Atila-, que es ante sus contemporáneos “un hombre ideal” y que, pese a hacerse dedicado a las leyes, no se erige como creador o productor de discursos sino que, por el contrario, elige facilitar las condiciones para que otros se pronuncien. Su evocación permanente deja claro que el sujeto iluminador y concluido se ha fragmentado.

Pese a ello y a la descripción del hermano que hace Carmen Farabuti, Lucio no representa del todo una ruptura con los modelos disciplinarios ejecutados por su padre. Es decir, aunque Cristina Ferrero ha marcado el fin de cierto modelo intelectual venezolano, no presenta al sucesor de este constructo exento de poder y voluntad de control. Por el contrario, es quizás el único de los personajes masculinos que extiende una prohibición explícita –aunque, ciertamente, acaba por ser presentada en clave de humor- de la escritura femenina.

Si bien es cierto que en el “Pórtico”, Carmen Farabuti ha confesado que la redacción de estas páginas se debe a que poco tiempo antes ella había padecido una

enfermedad y, durante la recuperación, toda su infancia y su adolescencia le habían vuelto a la memoria, en el apartado “Una operación en la nariz”, la voz narrativa comenta que su afán de registro, revisión e institución del pasado se había iniciado varios años atrás. Una de las primeras ironías al respecto tiene que ver con que, en aquella oportunidad, el enfermo convaleciente no era ella, sino su hermano Lucio, quien se había sometido a un “asesinato premeditado de unas narices indefensas, con ensañamiento y alevosía” (52). Durante su recuperación, el muchacho le envía una carta a su hermana menor, donde indica:

me di cuenta (...) de lo bueno que sería que pasaras un mes siquiera en Caracas. Por el amor de Dios, nena, no vayas a hacer un curso de capacitación de maestras en vacaciones, ni propaganda política (horror de horrores), ni veladas, ni nada. Ya me parece ver los amazonas de inconvenientes reales o ficticios que pondrás para quedarte “con tu dolor y con tu diario a solas”: que si el padre Rincón, que si el Obispo, que si la Delegada de Piedad y la Comisionada de Alfabetización, que si Sor Sofía y Sor...bete, y la lagartería, que si sémola y que si tapioca y que si fideos Buitone! Y sobre todo, nena: quema, incinera, pulveriza, atomiza, destruye el dichoso Diario, archivo de disgustos, contabilidad de desagrados, récord de desilusiones aparentes, constancias innecesarias de malos ratos que no merecen constancia, sino escoba. Una gran escoba para barrer del espíritu todas las mabitas (Ferrero, 1959: 52)

La inscripción inicial de Lucio Farabuti-hijo realizada por la voz narrativa, establece algunas guías de lectura para el fragmento antes citado. En primer lugar, Carmen Farabuti vincula a su hermano con Miguel de Unamuno y Ramón de Valle-Inclán, es decir, de algún modo señala que su discurso presentará como sustrato la ética y la estética de la derrota, la decepción y la crisis moral que definió a la generación del 98. Quizás por eso, la crítica hacia el “diario” y la exaltación de la capital frente a la provincia, pueden ser entendidas más como propuesta que como cuestionamiento. Es decir, estos gestos bien podrían ser asumidos como consecuencia de una postura revaluadora de lo viejo, que llama a la renovación de los espacios nacionales e individuales.

Algo similar ocurre con el rechazo de Lucio hacia el diario de Carmen, que – desde su cercanía al “humor” de Valle Inclán- podría ser entendido como una propuesta de renovación de las formas y no del todo como un cuestionamiento hacia la estética realista propia de este género. A pesar de ello, en el discurso del personaje masculino no se encuentra ninguna impugnación dirigida a la forma o la estructura del diario, sino más bien, hacia la existencia misma de un sujeto femenino letrado que lo asuma como plataforma de expresión.

Su sátira gira en torno a ese nuevo constructo que se adueña de la voz narrativa, se registra en su mismo linaje, al tiempo que dialoga con el pasado, se reinscribe en sus grietas y, por tanto, negocia su existencia presente. La metáfora de la escoba –que bien pudiera remitir al mito de las brujas o, sencillamente, a la imagen de las amas de casa- deja al descubierto los conflictos entre escritura y subjetividad que genera la existencia del “diario relatado por una mujer”, a ojos del varón intelectual, al tiempo que permite la exposición del porqué la escritura constituye una actividad indeseable para una señorita de comienzos de siglo: escribir equivale a formar maestras –es decir, a tomar parte activa dentro del mercado laboral y erigirse como sujeto del conocimiento- y a “hacer propaganda política” –es decir, a tomar parte de la construcción del espacio público-.

Ciertamente, durante varios siglos, la escritura del diario fue entendida en el pensamiento occidental como una forma de expresión válida para los sujetos femeninos, dado que –de algún modo- esta práctica creaba una ilusión de autoescritura, al tiempo que reducía el campo de acción de las narradoras a la intimidad. Pese a ello, en muchas ocasiones, el diario –más aún en el caso de subjetividades tan inciertas como la de la mujer intelectual en la primera mitad del siglo XX- se tornó una plataforma política de gran alcance. En principio, más allá de su estructura, el diario constituye un documento con autor e historia, que da cuenta del tránsito llevado a cabo por las mujeres escritoras en Venezuela, de cómo han existido y señalado su presencia a lo largo de varias décadas. Es decir, si se parte del principio de que un diario es secuencial y en cada una de sus secciones expone el presente, se tiene que su existencia inscribe en el paso del tiempo a la subjetividad que lo genera.

No es pues, extraño, que para Lucio Farabuti esta práctica resulte amenazante y que, por ello, le sugiera a su hermana como solución que “barra el pasado”. Un movimiento que no sólo supondría la reducción de la identidad de la “autora” a una irrupción inexplicable que, como tal, sería mucho más fácil de manejar por parte de la intelectualidad masculina, sino que –además- tornaría en impostura a esta subjetividad. Si se quiebra la inmediatez del diario, de algún modo, se debe recurrir a la rememoración –es decir, a la práctica que le atribuye Cristina Ferrero a Carmen Farabuti y que es parodiada con la existencia misma de este texto-, una práctica cuyo alcance se ve limitado según la legitimidad del sujeto que la enuncia.

La paradoja mayor a este respecto, se ve en “Diablitos azules”, el segundo de los relatos contenido en *Memorias disparatadas*, cuando la voz narrativa asegura que en su posición de “Autora”, ella ha “corregido” el registro de la niña que encarnó, es decir, de algún modo, Farabuti se define para la década de los cincuenta, como un ente con la legitimidad necesaria para interferir la historia –o, cuando menos aquella que atañe a la cotidianidad- y reorganizarla desde un presente deseable. Esta mujer intelectual, creada por Cristina Ferrero, al ver en un pasado del cual ella formó parte a una serie de individuos “no reconocidos” como tales por ningún colectivo, decide volver sobre ciertas acciones, “corregirlas” y, en un gesto de representación, hacerlas legibles para varios grupos de poder.

Ciertamente, la clave de humor, la aparente inocencia de la voz narrativa y el uso de las imágenes realizadas por Carmen cuando era niña, permitirán que este movimiento se lleve a cabo en un presente inmediato que si bien es perceptible para el lector, no resulta del todo amenazante. Aún más, la autora llega a insinuar que estas historias acerca de “la escuela” como espacio de formación ciudadana, no son más que anécdotas banales y divertidas, en la misma medida en que contienen rasgos fundamentales de la identidad nacional; no obstante, en todos los momentos, aún en aquellos en que proclama su incapacidad para escribir, resulta innegable que Carmen Farabuti –y, por extensión, Cristina Ferrero- se siente facultada para posicionarse políticamente:

Anhelo, pues, escribir para los niños; pero mientras Dios oye mi ruego y envía un poco de la inspirada fantasía que necesito, presento éste como una simple distracción, ya que dista mucho de alcanzar las cualidades que, a mi juicio, deben poseer los libros para niños, cualidades que se encuentran a granel en los escritos por el Reverendo Francisco Finn, que a todos recomiendo.

Me haré a la idea, entretanto, y ojalá lo acepten así mis púberes lectores, de que estas memorias de colegio les harán menor daño que las necias historietas de muñequitos que, procedentes del extranjero, invaden el mundo del niño venezolano (Ferrero, 1959: 68)

Sin duda, hay cierta ironía relativa al nacionalismo característico del proyecto político en boga. Por un lado, la voz narrativa refiere las narraciones de Francisco Finn como un modelo de novela formativa, por oposición con su escritura acerca de un grupo de señoritas educadas en el colegio María Auxiliadora, de San Cristóbal. Es decir, Ferrero reconoce esta “emulando” –por no decir remedando– un modelo extranjero pero, en medio de la parodia, establece que la apropiación e, incluso, la carnavalización a la que lleva las novelas del Reverendo, son menos perjudiciales que el discurso del comic o, lo que lo mismo, que los relatos infantiles traídos por la modernidad.

Asimismo, en medio de este ejercicio especular, la autora termina por ser una intelectual venezolana que escribe –o, lo que es lo mismo, que visibiliza– a una subjetividad femenina, pese a su aparente inocencia y falta de talento natural, es la ejecutora de todas estas acciones. En otras palabras, lo que comienza como una propuesta clara de formación ciudadana, tras la “revisión y corrección” de una mujer intelectual de mediados de siglo XX, deviene un discurso humorístico, sobre el proceso de construcción de identidades –nacionales y sexuales– de los diferentes sujetos que emergían por entonces en Venezuela.

Más que un discurso prescriptivo, la autora simula crear un texto descriptivo, donde se da cuenta de la convergencia, pocas veces registrada para esa época por la literatura venezolana, de los registros de la alta cultura y la cultura popular y, por otro lado, de la existencia de territorios discontinuos –ocasionalmente cuestionados por la lógica del Estado– donde se negociaban los elementos heterosociales. Por ejemplo, las referencias a la escuela como espacio de formación individual y ciudadana cobran una

importancia capital dentro de esta descripción, donde se jerarquiza el conocimiento impartido y demandado a/de las mujeres.

En primer lugar, la ironía con que se refiere la “alfabetización” institucionalizada en los centros de educación oficiales y la que se desprende del conocimiento menos formal de la educación en casa da pie para que se piense en la relación con la letra que sostiene esta mujer intelectual a lo largo de su vida. El saber semiinstitucional resultará una puerta de acceso a las manifestaciones de la alta cultura mucho más eficaz que la del colegio avalado por el Estado para la educación de las niñas.

Del mismo modo, la autora establece una diferencia clara entre “leer”, “escribir” y “manejar la gramática”, pues Carmen, al enumerar sus conocimientos, presenta estas actividades como relativas a tres áreas independientes del saber, más allá de que todas se tornen accesibles para ella y para cualquier otro sujeto femenino que permaneciera en los márgenes de las instituciones disciplinadoras. Tras esta formación inicial con maestras particulares –curiosamente llamadas “las Briceño”-, no es extraño que el personaje invada el espacio de la construcción del pasado nacional por medio de su escritura. Evidentemente, el ingreso tardío en el colegio, si bien la convierte en un individuo censurable durante su estadía en la institución, también le permite al personaje introducirse y salir alternativamente del espacio regulado. En este ejercicio de desacralización, la relación con el pasado que se ha venido llevando a cabo en la obra, finalmente, se sale de su cauce:

Aquel año se dictó la orden de que todas, en las clases de labor, deberíamos aprender a confeccionar nuestra ropa interior. Y comenzaron a aparecer unos fondos antediluvianos (sic) de género con anchos tirantes y unas pantaletas indescriptibles. Naturalmente yo escogí en seguida una de éstas (...) los pantalones femeninos eran impresionantes. Cuando los terminé, uno o dos meses después (la costura nunca fue mi oficio predilecto), a punto de sonar la campana para el recreo, me los puse rápidamente, metí dentro de ellos toda la falda plegada de mi uniforme y aún quedaba campo. Vestida en forma tan artística salí corriendo al patio, di un repique como de bautizo en la campana y me exhibí por todo el colegio. La amenaza de castigo no se hizo esperar, pero la Asistente no

pudo dominar la risa y se limitó a obligarme a que me despojara de atuendo tan falto de delicadeza (Ferrero, 1959: 87)

Hay, dentro de gestos como éstos, un amago de profanación tanto del diseño de la identidad que se había ejecutado en los treinta y los cuarenta sobre el cuerpo femenino, como de la ética de la modernidad que pretendió imponerse en la Venezuela de los cincuenta. En el momento mismo en que una mujer, desde su clase de costura, se apropia del código de las revoluciones del orden social, para escenificarlas, les da un toque femenino, infantil y, si se quiere, teatral que va a terminar con las risas de los garantes del poder. Ni la subversión ni el control pueden conservar su tono amenazante ante estas actuaciones.

De igual forma, es importante considerar que el objeto de la burla no es cualquier pieza de ropa elaborada en la clase de costura, sino precisamente, una prenda cuya mención está prohibida. Aquella que no se puede mostrar a nadie, porque resguarda la intimidad de –y, como consecuencia de ello “la virtud” que mantiene sumisa a– la mujer. La ropa interior, además, no debía llegar al espacio público porque su sola exhibición suponía una referencia hacia la sexualidad, el deseo y la corporalidad femenina que debía ser censurada. De aquí que el vaciado de su contenido, o quizás sea más certero decir, la acumulación de la piel y la falda plisada, rompa con la uniformidad y banalice la mención o la visibilización de la prenda.

La paradoja mayor surge cuando se sucede la ruptura de los límites del espacio privado, la intimidad y la censura, precisamente, en el marco de un relato que había prometido usar la introspección y la reflexión del “yo” para recuperar el pasado. Obviamente, el episodio es descrito como una remembranza que remite –como muchas de ellas– a la exteriorización de una serie de normas que regían las decisiones del personaje. En otras palabras, la confección y el uso de los pantalones bien podría entenderse como una exposición de límites conductuales, que si bien son diferentes a los propuestos dentro del colegio, llegan a ser entendidos por quienes los perciben; no obstante, es obvio que la negociación de la existencia con la Historia, pasa a ser –a partir de estos vuelcos– un gesto meramente informativo de toda una galería de

normatizaciones alternativas, garantes de esas subjetividades que ahora –con todo y su carácter inexplicable e innegable- relataban la nación.

Por ello, no es extraño que en el relato final “Un matrimonio como no hay muchos”, la autora proponga una ligera inversión de los roles genéricos en la pareja establecida por Carmen Farabuti una vez que ha alcanzado la adultez. Pese al tono tradicional con que se presentó su elección de esposo, el noviazgo y el matrimonio. Por ejemplo, en muchas ocasiones, dentro del hogar, él se hará cargo de los “oficios” y ella de la producción de conocimientos:

Como la casa estaba casi concluida, al regreso de las vacaciones Ezequiel se inclinó hacia el hobby de la carpintería. Adquirió una sierra de cinta, una sierra circular, olas de serruchos, seguetas, martillos, porras y un precioso e interesantísimo tono eléctrico, en el que casi todas las tardes se dedicaba a hacer patas de madera torneadas. Carmen pensaba para sí que si Ezequiel estaba construyendo algún mueble, éste sería un ciempiés. De toda esta época del hobby sólo quedó al matrimonio, como saldo útil, un par de mesitas algo cojas, nada más. Y algunas desavenencias conyugales debidas a que Carmen encontró más interesante escribir una novela que contemplar la lluvia de serrín, con todo y sus truenos y relámpagos producidos por los aparatos a todo motor (Ferrero, 1959: 124)

Aunque es obvio que dentro de este fragmento se recuperan muchas dicotomías fundamentales del pensamiento desarrollista, la mayoría de ellas están siendo resemantizadas. Por ejemplo, la relación entre tradición y modernidad, si bien sigue ubicando a la mujer en el espacio más conservador y asocia la figura masculina con los “aparatos a todo motor”, también se refiere la inutilidad del trabajo de Ezequiel, que sólo servirá en un futuro para “reparar patas cojas”, mientras que la labor realmente productiva permanecerá en las actividades “menos modernas” de la familia.

Asimismo, la referencia irónica a las “patas torneadas”, que acaban por no sostener objeto alguno, en oposición al proceso de escritura ejecutado por Carmen y que -como se ha mostrado al lector pocas páginas antes- constituye un largo esfuerzo de negociación de su identidad con el pasado, abre también una reflexión en torno a la

perspectiva ideal para construir el presente. La búsqueda del futuro a cargo de Ezequiel, lo compromete –permanentemente- a fabricar nuevos bienes de consumo, aunque los mismos resulten improductivos, en la misma medida en que la voz femenina se vuelca al pasado para teñirlo de experiencia.

En torno a esto también es importante recordar que la actividad principal de Ezequiel es la de taxidermista. Es decir, su vida tiene que ver principalmente, con momificar, inmovilizar, fetichizar los cuerpos –aunque en este caso, se trate de animales- y vaciarlos de subjetividad. Paralelamente, acepta la aparición de máquinas y aparatos que le permitirán construir el progreso, ¿qué ocurre entonces en este proceso?

En primer lugar, se admite la separación establecida ya desde 1949, entre el intelectual y el constructor del plan nacional; en segundo término, la mujer se erige como única voz en la recuperación del pasado y su revisión en las letras; finalmente, se reitera la posibilidad de reubicar la identidad a partir de su propia representación en el tiempo. Quizás ese represente el único puente que cohesiona la representación de la mujer intelectual que se lleva a cabo en cada una de las cuatro obras.

De hecho, esta propuesta de Ferrero, también reconocible en el texto de Méndez, será fácil de rastrear tanto en *La mujer del caudillo*, como en *Bruja del Ávila*. En el caso de la obra de Russo, por ejemplo, si bien la autora se empeña en distanciar su propia subjetividad de la de la protagonista, nunca pierde su capacidad para reconstruir el pasado y dar cabida a nuevas miradas alternativas sobre la feminidad y aunque, a diferencia de las otras autoras, no pretende “hablar por el otro”, sí señala una experiencia vital a partir de la cual es posible negociar con el pasado reciente.

Quizás por eso mismo, el relato del nacimiento de la protagonista de la mujer del caudillo *Luisa Cáceres de Arismendi*, si bien recuerda la estructura de las biografías tradicionales, va adquirir una nueva connotación. En esta novela, la heroína, desde su posición de abuelita, va a ser la encargada de relatar su propio nacimiento, lo que imprime nuevas tensiones a su identidad:

-¡Llora!... Ha nacido... ya...!

-¡Debe ser precioso!...

Y llegando cerca de la cama se abalanzan hacia la recién nacida sin atreverse a tocarla con sus manos. Mimosas unas, exaltadas otras

-¡Es Hembra!...

-¡Hermosa!... Tómala tú primero.

Mi diminuto cuerpo comienza a rotar por las inexpertas manos de las mujeres como un juguete curioso

-¡Es linda!...¿Cómo la vamos a llamar?

-¡El calendario!...¿Qué santo reza hoy?

- Don Domingo, quien desde hace un rato me contempla en silencio, se acerca y dice en tono sereno y sentencioso: -Será preciso bautizarla pronto como lo manda la Santa Madre Iglesia; y ha de llamarse María Luisa.

- ¡Oh, sí! —exclama una de las tías- Doña María Luisa de Cáceres Díaz ¿Se han dado cuenta de lo aristocrático que suena? (...)

- Muy bien, y a mí que soy la madre, ni siquiera me piden parecer; ni me la muestran para que la conozca (Russo, 1952: 20)

En este breve fragmento se escenifica una paradoja: Nery Russo le atribuye a su protagonista la legitimidad suficiente como para nombrarse y nombrar su origen; sin embargo, luego se establece que esta subjetividad femenina nació, literalmente, bajo el nombre del padre. Está visto, el apelativo “María Luisa” se va a transformar a lo largo de los años hasta devenir “Luisa Cáceres de Arsimendi” aunque siempre quede claro que la única entidad facultada para fijar la identidad jurídica de esta heroína era —en principio— el varón letrado, cuya función organizadora se va a delegar posteriormente en el héroe de la independencia encargado de trastocar la identidad del personaje femenino y sustituir la marca materna por su propia identidad. Hay pues, dentro del texto, un desplazamiento del poder organizador que pasa de pertenecer al profesor letrado y civil, al hombre de armas, reconocido por su acción bélica.

La tensión resulta mayor si se tiene en cuenta que, tras la aparente sumisión a la orden eclesiástico, Domingo Cáceres violenta una de sus pautas. Es decir, casi en el mismo momento en que defiende la obligatoriedad del bautismo, este personaje decide renunciar al nombre que adjudicaba a su hija el santoral y, de manera injustificada, elige

darle un apelativo “aristocrático”. La buena acogida que se le da a esta resolución lleva a pensar que, de algún modo, existía tanto para el momento en que ocurre la escena que se está relatando, como cuando se produce la escritura de *La mujer del caudillo*, un esfuerzo por secularizar el poder y, de algún modo, renunciar a las posibilidades de ser que les ofrecería el imaginario católico a las subjetividades femeninas.

Todo lo cual se ve acompañado de la representación de “una madre” – sobrearquetipada, en el momento de su parto- a quien se le niega la posibilidad de cargar, acariciar y nombrar a su hija. Si bien es cierto que esto podría parecer una denuncia a las limitaciones que se le imponían a la mujer en el intersiglo XVIII- XIX, el hecho mismo de que María Luisa Cáceres Díaz renuncie “al nombre del padre” y acabe por ser Luisa Cáceres de Arismendi; que su condición aristocrática se haya tornado en una entronización dentro de un proceso emancipador de la corona española; y que – pese a ser “hembra”- se constituya como el único miembro de la familia que, sin borrar su cuerpo femenino, sobrevive al conflicto bélico y toma parte en el mismo, demuestra que el marcaje identitario del padre no fue, desde ningún punto de vista, más efectivo que el de la madre.

Al contrario, a medida que avanza el texto, se sugiere que la figura llamada a perder todo el poder simbólico en ese proyecto nacional que la protagonista defendía, precisamente, era la del varón letrado. Un constructo decimonónico con un discurso llamado a cohesionar los límites territoriales y las identidades propias de la nación venezolana. De igual forma, en un interesante juego de literalidades, la novela relata cómo en la misma medida en que la hembra recién nacida iba adquiriendo la lengua, el hombre consolidado como autoridad nacional, la iba perdiendo, lo que supone un tránsito cruzado hacia/desde la conciencia de identidad. Mientras la mujer renuncia cada vez de manera más frontal a los estereotipos de género, el profesor “se deja llevar” y acaba por desaparecer:

Entre tanto, ya he cumplido ocho años; mis hermanos me siguen a corta distancia, en investigación, en edad y en todo; pero es a ellos a quienes se estimula con mayores proporciones. Para su educación hay demasiado esmero ya que así lo exige la escala social a la cual pertenecemos.

A esta edad ya he rechazado casi por completo los juegos infantiles propios de mi sexo, porque me divierte más jugar con los varones. En compañía de mis hermanos hacemos formación y las tías lo ven con buenos ojos, pues prefieren que en ellos adquiriera mayor forma el concepto de la hombría que en mí el que me corresponde como mujer (Russo, 1952: 22)

Siguiendo en el juego de paradojas, Russo inscribe a la protagonista en este espacio del pasado. Pese a que en el comienzo de la novela, la voz narrativa ha establecido que Luisa Cáceres de Arismendi es una señora convencional, dedicada al cuidado de sus nietas y a la contemplación del paisaje, uno de los primeros episodios de la infancia que ella elige para negociar su subjetividad, la (re)presenta como un constructo orgulloso de su identidad de género, que elige resistir doblemente ante el modelaje de los niños. Por un lado, no sigue a los varones de su familia, sino que se hace seguir por ellos, al tiempo que invade –con una venia parcial de las figuras de autoridad– un espacio de acción que había sido reservado para sus hermanos.

Ciertamente, desde la perspectiva de la protagonista y de la autora, la dicotomía de géneros sigue existiendo. Hay marcas irrenunciables de hombría o feminidad que moldean un cuerpo y, como consecuencia de ello, determinan una conducta; no obstante, la niña Luisa propone una forma de comunicación que supera esta polaridad. No hay una modificación de los conceptos de género, pero sí de la intersubjetividad que se establece a partir de los mismos, con lo cual, los juegos miméticos se erigen como un interesante territorio de definición.

De este modo, es cierto que el espacio lúdico se ha entendido en muchas oportunidades como un lugar donde las pequeñas transgresiones están permitidas y que, por tanto, esta propuesta del personaje podría diluirse en su ingenuidad, pese a ello, el empleo de la primera persona en esta rememoración remite a la necesidad de construir un “yo” unitario, cuya fragmentación en el futuro se deberá, precisamente, al poder desarticulador de las prácticas que se han referido. La apropiación del juego masculino será entonces uno de los primeros gestos ambiguos que se mostrarán en *La mujer del caudillo*, pues si bien –a la manera de cualquier biografía– se habla de la precocidad de los juegos de la protagonista, éstos señalarán hacia una fórmula nueva y

no jerárquica de comunicación entre géneros. De igual forma, esta nueva intersubjetividad no sólo abarcará a doña Luisa y a sus hermanos, sino también al padre, quien al verla bordar, como correspondía a una señorita de sociedad, exclama:

Yo preferiría más bien —replica mi padre— que Luisa se perfeccionara en la pintura. Los cuadros generalmente subsisten; en cambio, los bordados se terminan tan pronto como se rompa la tela.

Mi madre, en ese momento se siente terriblemente incómoda; por nada del mundo le agrada que su marido se exprese de ese modo delante de mí. Me mira un poco afligida sin persuadirse de que mi padre apenas ha querido gastarse el lujo de una broma, puesto que bien sabemos todos que es tanto o más religioso que nosotras mismas (Russo, 1952: 24)

Resulta por demás curioso que la primera voz preocupada por la trascendencia histórica de Luisa Cáceres de Arismendi sea, precisamente, la de su padre, el hombre que se opone —desde las primeras páginas del texto— a que ella y el resto de su familia tomen parte activa en la guerra que se encontraba en pleno desarrollo. Evidentemente, para este personaje masculino —quien inevitablemente muere, pues no tiene cabida en la nueva República—, debía existir una alternativa para inscribirse en la memoria nacional y no deja de ser interesante que le señale una de las vías posibles, precisamente, a su hija mayor.

Hay pues una renuncia a la visión dicotómica de la Historia tradicional según la cual los sujetos masculinos se encargarían de protagonizar la construcción Patria, en la misma medida en que los femeninos permanecerían al interior del hogar, contemplando los acontecimientos. Desde la perspectiva del hombre letrado, los trabajos manuales son revaluados y transformados en una actividad inscriptora de figuras excéntricas y no necesariamente masculinas, guerreras o públicas en el imaginario. A pesar de ello, los significantes “hombre” y “mujer” —al menos en buena parte del texto— parecen inamovibles, frente a lo cual, la autora sugiere la rearticulación de diversas áreas del saber. Por ejemplo, en una de las escenas de adolescencia que rememora Luisa, ella expone:

Tú sabes que mis primas y yo no nos llevamos bien porque no se ocupan sino de cosas triviales. De la revolución, por ejemplo, les desagrada mucho hablar, y cuando se les pregunta algo relacionado con ello, salen corriendo, horrorizadas, a buscar refugio donde está el padre. Y mi tío no les hace comprender que eso es tan importante de saberse como todo lo demás, por el contrario, me mira como extrañado, y te aseguro que ganas no le faltan de echarme un sermón.

-Hija, cualquiera diría que sabes mucho de revoluciones o que has nacido entre los rebeldes.

-Aunque no conozca mucho, madre, todas esas cosas me preocupan. Hubiera preferido nacer hombre ¡Quién sabe a estas horas qué estaría haciendo! (Russo, 1952: 26-27)

Este episodio se torna mucho más interesante si se tiene en cuenta que, justo después del diálogo, el hermano menor de la protagonista asegura estar de acuerdo con ella, entonces añade: “yo cuando sea grande voy a irme a pelear al lado de los revolucionarios” (27). Tras esta intervención de Félix, se establece que los “ideales independentistas” productores del nacimiento de Venezuela como nación, no sólo podían ser intervenidos, apropiados y reproducidos por una voz femenina, sino que además, en medio de este proceso, las mujeres habían adquirido la capacidad de perfilar a nuevos sujetos ganados a su causa.

La capacidad de “iniciar” a un hombre en la práctica bélica, sin duda, propone un sujeto alternativo, que si bien ocasiona cierto escándalo en el tío o la madre —es decir, en las figuras que salvaguardan la tradición— se autopercibe como normalizada, frente a unos estereotipos femeninos contruidos en los medios de comunicación y agrupados por Russo bajo la categoría de “las primas”, un apelativo despersonalizado, sin rostro, ni nombre claro. Del mismo modo, al rechazar el discurso prescriptivo, la protagonista reniega de la formación familiar como única fuente de identidad. Según ella expone, aunque no haya nacido “entre los rebeldes”, decide —como le estaba reservado a los hombres— tomar parte en la vida pública.

Es obvio que en este episodio, la protagonista acusa una modificación real de los intereses y las conductas asociados a los sujetos femeninos, que no ha pasado —al menos para las primeras décadas del siglo XIX— por un proceso de negociación

simbólica, ni cultural. Por ello, la tensión entre el sujeto y la tradición tiene la capacidad de generar nuevas individualidades, como la de Félix, que resulta incomprensible y, como consecuencia de ello, inmanejable ante diversas instituciones nacionales. A partir de entonces, Luisa se convertirá en un extraño sujeto del saber, que genera, comprende y explica nuevas subjetividades.

Quizás el ejemplo más concreto de esta particularidad la encarna el héroe patrio Juan Bautista Arismendi. Según lo expuesto en *La mujer del caudillo*, el militar, mano derecha de Bolívar, se va a mostrar enamorado, partidario del matrimonio y más nervioso ante la formulación de una solicitud de casamiento que ante un cuartel. En torno a ello, resulta cuando menos curioso que el personaje masculino afirme: “es necesario solicitar precipitadamente la mano de esa niña” (38), mientras el sujeto femenino reflexiona: “De ahora en adelante, trataré de poner siempre mucha distancia entre los dos, así no correré peligro alguno...¡Horror!...¡casarme yo, desde ahora!” (41-42).

La inversión de posiciones frente al acto matrimonial feminizado en el imaginario venezolano, tanto en el siglo XIX como a mediados del siglo XX, entra en diálogo con la visión de la guerra y la construcción de la Historia que se ha planteado hasta entonces en la obra. El general, quien ha enviudado y sueña con volver a constituir una familia se afectiviza en un gesto recurrente hasta las últimas páginas de la novela que, además, relativiza una buena cantidad de prácticas sociales.

Un ejemplo claro de ello lo constituyen los castigos que se le asignan a Luisa Cáceres de Arismendi, una vez que ha sido llevada a prisión. Las labores domésticas que tanto identificaban, satisfacían y llenaban de orgullo a la primera esposa de Arismendi, son presentadas dentro de *La mujer del caudillo* como un equivalente a las torturas sufridas por los rebeldes en prisión, durante la Guerra de Independencia. De hecho, cuando Luisa se encuentra en Santa Rosa es conminada a realizar trabajos manuales, para facilitar el desempeño de los realista, por ello: “Le envían unas coletas y otros enseres para que los convierta en sacos (...) para llenarlos con la metralla de la artillería”, además de “unas tijeras, hilo grueso y una aguja grande dizque propia para el caso” (153).

Ciertamente, podría pensarse que el cambio de signo que se le atribuye al trabajo manual podría estar asociado a la causa que defiende cada uno de los bandos enfrentados y que si bien María del Rosario -la primera esposa de Arismendi, fallecida antes de la fundación de la República-, asistía la actividad productiva de un hombre, su posición podía ser bien evaluada porque el sujeto productor era un idependentista; sin embargo, en este caso la laboriosidad se lee como un rasgo de identidad impuesto cuya naturalización es rechazada por el perfil subjetivo que ella se ha ido dibujando. A esto se suma que, sólo cuando cumple con el trabajo manual, el personaje principal comienza a preguntarse si está enfermo:

Sin darme cuenta me pongo a realizar un trabajo encomendado. Mi vientre que ha venido aumentando desproporcionalmente en las últimas semanas me llena de estupor. Los pies se me inchan (sic) con frecuencia y pienso que sólo la hidropesía es capaz de producir esos fenómenos tan raros en el cuero humano: ¿luego yo estoy hidrópica? Pero no; antes, estaba en cinta ¿Habrás seguido mi embarazo?...¿Con quién podré consultar?...A quién recurro en esta incertidumbre...

Diariamente el centinela se acerca a recoger el trabajo que hago. A través de las rejas me dirige una mirada avasalladora y se marcha satisfecho de mi labor y del examen que me hace, dejándome envuelta en rubor y espanto ¡Hasta cuándo habrá de durar esta tortura!
(Russo, 1952: 154)

Hay un evidente signo de desacralización de la feminidad a lo largo de todo este episodio, que se traduce también en el proceso de autodesignación ejecutado por Luisa. Ciertamente, a lo largo del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, el embarazo fue considerado —en muchos territorios discursivos— una enfermedad. Aún más, tal como menciona María Emma Mannarelli (1999), a partir del novecientos, la idea de recluir a la mujer enferma para salvaguardar el espacio doméstico tomó un gran auge y “las percepciones de los médicos acerca de la maternidad en el sentido fisiológico y las interpretaciones de su desenvolvimiento estuvieron enmarcadas en este tipo de consideraciones” (168); no obstante, si se lee la experiencia de la maternidad desde las representaciones mediáticas de los siglos XIX y XX, desde la publicidad

emitida en la Venezuela de esos años o, sencillamente, desde una visión arquetípica, el hecho simple de que la protagonista haya olvidado que estaba esperando un hijo y, lo que resulta aún más simbólico, que llegue a confundir su propio estado con una enfermedad, resulta altamente inarmónico para un lector tanto de la Guerra de Independencia como de la década de los cincuenta.

Si bien es cierto que, en los párrafos subsiguientes, la protagonista mostrará preocupación hacia el hijo por nacer, en un primer momento reclama de otra voz autorizada –que, por cierto, no tiene la capacidad de ver desde su encierro– le reafirme su gravidez, particularidad que no sólo reniega del carácter maternal, como un rasgo propio e irrenunciable de los sujetos femeninos, sino que, al mismo tiempo, desdice que la madre sea una “deidad” facultada para establecer una comunicación más allá de lo terrenal con su hijo. En otras palabras, este olvido y la incapacidad de reafirmar el embarazo, de cierta forma, sirven para humanizar la figura de Luisa Cáceres y separarla de las construcciones míticas de la feminidad.

En segundo lugar, como se vio en algunas referencias anteriores, si bien es cierto que la protagonista había sido detenida en contra de su voluntad, cuando se le presentó la oportunidad de huir, eligió continuar encerrada, con lo cual, la acción de recluir a los enfermos o aislar a las mujeres embarazadas pierde toda capacidad disciplinadora y queda reducida a una elección voluntaria del papel que se desea jugar en la Historia. Sin duda, este gesto podría lucir como una reacción sumisa ante el poder, que viene dada por la emocionalidad de un sujeto que “no quiere ocasionar problemas”; no obstante, esta convicción se debilita cuando el personaje inicia una reflexión sobre su cuerpo, desencadenada por la elaboración de un trabajo manual. Una divagación que se basa en la lógica médica y/o positivista y la lleva a descartar, mediante una serie de argumentos, su hipótesis de la hidropesía, para posteriormente cargar de afecto sus propios pensamientos.

En otras palabras, hay toda una revuelta de los signos generadores y caracterizadores de la feminidad que emergen durante el encierro de Luisa y que agudizan el contraste producido al historizarla y contrastar su inscripción en la memoria con la de una mujer nacida en las décadas anteriores. Este hecho que podría traspasar levemente los límites permitidos para el discurso femenino en el

perezjimenismo es paliado inmediatamente por la autora, quien marca la necesidad de proteger a la familia como un elemento fundamental de la identidad de la protagonista, paralelamente a que ésta ha elegido permanecer encerrada, ha asumido las labores domésticas como una tortura y ha olvidado su embarazo al extremo de creerlo patológico. En primer lugar señala:

¿qué abrigo podré proporcionarle a mi pobre hijo que no tardará en nacer?...Pienso romper mis enaguas tan gastadas y sucias ya, pero no puedo hacerlo, me quedaría desnuda. No sé hacia dónde mirar en mi angustia, pero entonces mis ojos se clavan en el pedazo de pañuelo, resto de lo que había sacado de mi hogar el día en que me hicieron prisionera, y en el cual los ratones han hecho lecho y royeron hasta saciarse. Creo que mis labios sonríen en rictus de dolor, cuando lo alcanzo. Tengo que convertir el trapo en un trajecito para mi hijo; sí, de allí saldrá una camisita ¿No es bastante singular el traje de maternidad mío? También lo será el de mi hijo. Comienzo a cortar, para ello cuento con tijeras, aguja e hijo (sic), que me traen siempre para continuar mi trabajo: soy la costurera de sacos (Russo, 1952: 155)

Confluyen varios rasgos fundamentales en este fragmento que si bien señalan la (re)feminización o, sencillamente, la disculpa de la protagonista por las fugas identitarias antes mencionadas, también permiten pensar –nuevamente- la diatriba producción/reproducción inscrita sobre el cuerpo femenino en Occidente, desde varias décadas atrás. En primer lugar, el personaje muestra una capacidad transformadora que, además de dejar en evidencia la fetichización de la maternidad y la feminidad, servirá también para pronunciarse acerca de los modos de protección maternal. Es decir, para conciliar “el cuidado”, que se había instituido como una demanda social en el campo cultural venezolano, con esta alternativa de ser que encarna Luisa Cáceres de Arismendi.

Si en principio, se parte de que el fetiche es una hechura, cuya artificialidad tiene como objetivo cultural reemplazar una existencia o identidad, no sería demasiado difícil reconocer la maternidad como una fórmula sencilla –empleada en los siglos XIX y XX por los medios impresos venezolanos- para negar la presencia de una subjetividad

femenina, intelectual y productora, en el mapa nacional. Ahora bien, en el momento mismo en que la protagonista decide trastocar la obligatoriedad de sus labores manuales y su encierro, en una fórmula para cumplir –sin ser penada por la sociedad– con las obligaciones propias de su género, sin duda se estaría hablando de un empleo de la fetichización, como protección política. Es decir, la autora estaría adjudicando a la maternidad –que antes su personaje había confundido con una enfermedad–, la posibilidad de redimir todos los desplazamientos de un “yo” antes descritos.

Y si a ello se suma que el material elegido para cumplir con la función demandada por la sociedad no se presenta con los niveles de pulcritud exigidos ni por el pensamiento higienista del siglo XIX, ni por el desarrollismo de la década de los cincuenta, el gesto de simulación se sobresignifica. Es decir, si se sugiere que la protagonista no destaca por la belleza de su traje –como debía corresponder a la identidad que ella encarna, tanto menos desde la visión romántica que signó la novela histórica venezolana en torno a la Independencia– y, además, convierte un pañuelo roído por ratones en la ropa de su hijo por nacer, la representación de la maternidad queda, literalmente, “arruinada”, a partir de lo cual, se hace posible leer en las hendiduras la subjetividad femenina del personaje. Se rompería, entonces, el carácter cíclico de la metáfora social, pues si bien la relación maternidad-feminidad se presentará al comienzo y al final de la representación, en el momento en que reaparece ya ha adquirido nuevos matices.

Ocorre algo semejante cuando a la protagonista le corresponde asumir la defensa de su esposo, papel que –por cierto– ha sido reproducido en el imaginario de habla hispana en múltiples figuras –como Mariana Bracetti, Mariana Pineda o Mariana Grajales–, cuyo punto de heroificación pasa por ser madres, amantes o esposas al servicio de los varones ejecutores de un proyecto nacional determinado. En la obra de Russo, un Cabo se le acerca a Cáceres y le informa:

-Señora, vengo a ofrecerle la libertad siempre que me diga todo lo que sepa acerca de su marido (...) Es usted tan joven... tan bella ¿No le da pena malgastar así su juventud? Si fuera un poco más comprensiva conmigo, podría lograr su libertad en este mismo

instante. La insinuación es caritativa pero en ella vislumbro la ofensa tan grande que trata de inferirme y reacciono de forma brusca (...)

- Vea, señora: su marido no ha querido su libertad a cambio de unos cuantos prisioneros enfermos que para nada le van a servir ahora...¿Me oye?...¿No está usted dormida?...

- No, no estoy dormida, le escucho claramente. Si mi marido no lo hizo, fue porque no lo creyó conveniente (Russo, 1952: 156)

Evidentemente, la referencia a la maternidad y “al traje singular” de la protagonista, llevan a preguntar por qué el Cabo refiere su belleza o, lo que resulta aún más inquietante, por qué el personaje masculino alude la hermosura de Luisa como uno de los motivos que deberían mantenerla fuera de la cárcel: ¿acaso el vientre abultado, los tobillos hinchados y los harapos tienen algún punto de contacto con los patrones estéticos estandarizados en los medios de comunicación venezolanos del siglo XIX?, ¿este aspecto faculta la circulación de una subjetividad femenina por el espacio público?, ¿podía ser el cuerpo de una madre, una superficie físicamente atractiva?

Aunque, ciertamente, el personaje masculino elegido por Russo para enunciar las palabras tiene un papel secundario en el proyecto realista, es innegable que comprende y forma parte del mismo. Por ello, su capacidad analítica no debería estar muy alejada de quienes idearon los dos planes territoriales en pugna. A partir de entonces, se hace obvio que para la autora, el carácter ornamental de la mujer y la necesidad de verla decorar el espacio público es más una figura de lectura de quienes diseñaban la nación, que una posición enunciativa elegida por las mujeres. Lo que explicaría por qué – además- esta mirada estereotípica perdería efectividad en el discurso construido por una mujer intelectual.

Asimismo, hay una pequeña línea de fuga que se produce al momento de asociar estos personajes con las subjetividades históricas de Pineda, Bracetti y Grajales, y es que Luisa, ciertamente, encarna un constructo femenino, cuyo apego a las demandas del siglo XIX, le impide saber. Ella no es un sujeto político que elige callar, sino una entidad afásica sin nada que decir, por tanto, su presencia ante el Cabo desmitifica también la representación de la mujer esfinge, que guarda un secreto definidor del

futuro, al tiempo que reactiva la dupla conocimiento-discurso como única posibilidad de figuración dentro del espacio público.

Tras esta saturación de gestos desmitificadores, no puede resultar menos que desconcertante, la reacción del sujeto femenino al ser comparado –en términos de inferioridad, además- a un grupo de varones improductivos. Según el cabo, para los realistas, una mujer equivalía a varios hombres enfermos –o, lo que es lo mismo, a varios individuos inútiles-, con lo cual, la respuesta: “no estoy dormida, le escucho claramente”, indica una reivindicación subjetiva por parte de Luisa. Al acusar su presencia, la protagonista refuerza su condición de sujeto del discurso que, aunque sólo es leída como hermosa y como un ente impedido de conocer, reafirma su presencia –quizás obligatoriamente pasiva- en el diálogo nacional.

En este marco y, en la misma medida en que avanza su embarazo, Luisa Cáceres establece una comunicación cercana con otra subjetividad femenina, que –pocas páginas después- se convertirá en su partera. El primer intercambio entre estas dos prisioneras tiene una alta carga simbólica, se inicia cuando Luisa afirma:

comienzo a sollozar incontinentemente. Poco a poco la serenidad reemplaza el dolor, atraída por unos suaves golpes en la pared; levanto la cara, pero no veo a nadie. Mas una voz de mujer me llama perceptible:

-Hija, te compadezco profundamente.

-¡Ab! Señora, ¿quién es usted?...

-Una prisionera igual que tú, niña. Toda la noche te he escuchado llorar; pero no desesperes, pequeña, tal vez ignore que hay también otros infelices que, sin protestar llevan con igual pena su martirio.

-Soy infortunada, señora. No sé qué delito he cometido para que me tengan en este calabozo.

-Yo también lo ignoro, hija, pero me he impuesto resignación contra todos los escarnios y las burlas que me hacen... - La voz del centinela corta la conversación de mi vecina:

-Oiga usted “Madame Stael” ¿No ha soñado todavía con que va a salir de la prisión para ocupar el cargo de Gobernadora de la Isla?... (...) ¿Qué le pasa?... Es extraño que

no esté declamando ¿Acaso se ha tragado la lengua?... ¿O fue que ya se le bajaron los humos?

-Oiga, señora. Son unos salvajes.

-Sí. Ya no tardarán mucho en emprenderla conmigo... (Russo, 1952:161)

Aunque este alter ego de la protagonista permanece en el anonimato, su asociación con Madame Stäel se torna muy interesante. Ciertamente, el apelativo es empleado en tono irónico por uno de los guardias; sin embargo, su sola mención da cuenta de –ya para el siglo XIX- la existencia de mujeres intelectuales y la circulación pública de estas identidades. Al respecto, resulta curioso que Russo no elija un sujeto letrado, ni un intelectual romántico para aludir a esta escritora francesa, sino que sencillamente inscriba este nombre en el imaginario de un guardia calificado de “salvaje” y encargado de vigilar a los prisioneros de menor cuantía.

Con este gesto, por primera vez en toda la novela, Luisa Cáceres de Arismendi acaba inscrita dentro de una genealogía de mujeres políticas y, aunque todo ocurre en un espacio cargado de fugacidad, no queda menos que preguntarse cómo estructura la autora este proceso de adhesión. En primer lugar, durante el fragmento citado, la voz que le habla a la protagonista, no tiene rostro, ni –por tanto- identidad jurídica, se trata de un ruido flotante que bien podría funcionar como la emergencia de un superyó. Una exclamación sin autor, ni historia, que pone de manifiesto la lógica dominante en el encierro de Luisa Cáceres. En segundo término, la protagonista se siente interpelada por este llamado ideológico, con lo cual, se erige como sujeto a partir de las marcas de identidad que le proporciona su vecina de celda.

Finalmente, el mismo guardia asocia el poder político –o, literalmente, el hecho de llegar a ser Gobernador de la isla- con la práctica discursiva accesible por demás a los sujetos femeninos –específicamente, al ejercicio mínimo de declamar-. Por eso, más allá de los ánimos de descalificación que la autora le atribuye al centinela, su reflexión abre una puerta para pensar en el carácter dialógico e intersubjetivo de la identidad femenina. Reflexión que, además, alude directamente a la participación de Nery Russo dentro del campo cultural venezolano de la década de los cincuenta. Tanto la autora como la protagonista “se hacen” en la práctica del decir y su poder frente a las

reducciones del discurso rector se basan precisamente en eso: en la capacidad para seguir respondiendo.

Podría decirse entonces que en este texto se perfilan una serie de leyes, hábitos, instituciones, reglas políticas y normas conductuales que Luisa Cáceres domina conceptual y prácticamente, y que le permiten erigirse, además, como una esposa leal que defiende la conducta del General Arismendi; no obstante, la autora sólo hace mención explícita de la fidelidad a su marido, cuando necesita salvaguardar esa forma de saber y mantenerla lejos de cualquier juicio histórico. De hecho, cuando – finalmente- la protagonista queda en libertad y es regresada a la Isla de Margarita, quienes la reciben reiteran su juventud, su fragilidad y su extenuación, incluso ella misma confiesa que salta “como una chiquilla” (268) o que su acompañante la llamó “criatura” (268), lo que invita a pensar que –desde ninguna de las éticas en pugna- es del todo sencillo admitir su presencia como sujeto cognoscente en el imaginario y, por extensión, como sujeto punible. De hecho, cuando Juan Bautista Arismendi se reencuentra con ella, le dice:

-¡Luisa, Luisa mía! ¡Mi pobre niña...! ¡Cómo habrás sufrido!...

Por fin ya repuesta y como si aquella inminente seguridad me restase toda la fortaleza anterior, comienzo a sollozar. Me suelto de los brazos de mi esposo y voy a caer deshecha en los de mi madre que me amparan fuertes, como un árbol de siglos: (...)

-¿Y mi hermano, madre?...

-Luego lo verás, hija. Él también ha pasado a formar parte del Ejército Nacional, era inevitable.

-¿También él madre? ¿Por qué hemos de participar irremediablemente en todos los asuntos militares?

-¿Será ese nuestro destino, hija mía, vivir siempre asediadas por los sucesos políticos en donde por una u otra causa actúen los nuestros (Russo, 1952: 271-272)

Por segunda vez en el texto, la protagonista se (des)pliega en otro personaje femenino, esta vez encarnado en la figura de la madre. El proceso intersubjetivo que se genera entre ellas no contempla la figura del héroe y, a manera de disculpa frente al

lector, sugiere que no hay ninguna decisión en el hecho de tomar partido político, sino que el espacio público, sus interacciones y sus prácticas se empeñan en “seguirlas”. Es decir, las dos mujeres no sólo proponen un canal de comunicación que no involucra a la figura rectora, sino que –además– se salvan de cualquier acusación de transgresión, dado que su presencia en la emigración a Oriente, la cárcel, la fundación nacional y la firma de documentos se debe, únicamente, las vueltas del destino.

No ocurre lo mismo en *Bruja del Ávila*, de Alecia Marciano, una obra asumida por la crítica como mucho más complaciente y conservadora, pero dentro la cual, la negociación de la identidad femenina se produce en términos más francos. Según lo expuesto en esta novela, la mujer ciudadana no sólo existe, sino que tiene tanto tiempo circulando por el espacio público que corre el riesgo de desaparecer del mapa subjetivo nacional por su incapacidad para erigirse como sujeto y se plantean, entonces, formas alternativas de “ser” para las venezolanas.

Sin duda, la mujer intelectual de esta obra es una suerte de anverso de la protagonista de Russo, aunque –como se verá– también edifica su identidad en el hecho de decir. En medio del juego de ironías, la “ciudadana” que se presenta en el texto, lleva por nombre “Dolorita”. Se trata de sujeto político genéricamente marcado y así ha sido leído por muchas voces en su entorno. Según la voz narrativa:

La casa de Dolorita Espinosa, era uno de los sitios de reunión más concurridos de la capital, su carácter afable y el tiempo que su esposo representó al país en el exterior, la fueron poniendo en contacto con toda esa camarilla de políticos de quienes están generalmente rodeados los principales gobernantes (...)

Dolorita podía ayudar, subir, según su criterio lo indicara, su opinión era tenida muy en cuenta. Políticamente era ecuaníme y sincera; de figura no muy alta, algo regordeta, de regulares facciones algo ajadas, pero sus arruguillas muy disimuladas por el maquillaje, adornada siempre con magníficas y adecuadas joyas, con una elegancia natural que la caracterizaba, era el prototipo de matrona caraqueña, sonriente, muy ocupada, cuando no con lo propio con lo ajeno (Marciano, 1957: 13- 14)

Resulta cuando menos curioso que Marciano critique abiertamente a la clase política, sin que los críticos de *Bruja del Ávila*, lo reporten en sus textos. Pues aunque, sin duda, este “dejar hacer” marcado en la recepción de la obra puede deberse al juego de anacronismos que impide determinar realmente cuál es el momento de la Historia nacional recreado en el texto y quién gobernaba por entonces, hay además una autorización conquistada por la autora desde el momento mismo en que ha criminalizado en varias de sus escrituras a las mujeres que desean tomar parte del espacio público.

Esto, además, se ve complementado con la representación estereotípica que hace la autora de la mujer ciudadana elegante, aunque nunca demasiado hermosa: como Dolorita no nació con la belleza necesaria para ornamentar el espacio público, tal y como lo determinaba la representación publicitaria de las venezolanas en la década de los cincuenta, opta por una actividad en la cual, su marido se ha destacado y, al mismo tiempo, le ha dado cabida. Siempre y cuando, claro está, la lleve a cabo al interior del hogar y fungiendo como una suerte de madre o figura protectora para los políticos jóvenes.

De este modo, podría hablarse de varios desplazamientos simultáneos. Por un lado, la esposa obediente, que sigue los designios de su marido, acaba por erigirse en una subjetividad política ante la mayor parte de sus conocidos; no obstante, a diferencia de la situación real de las intelectuales que habían peleado por los derechos civiles de las venezolanas, Dolorita no puede ser censurada por su conducta, dado que la realiza bajo la supervisión de un hombre y al interior del hogar. Hecho que, progresivamente, amplía el poder de este personaje.

En segundo término, si bien se admite que la mujer política no es agraciada, no se llega a presentar como solitaria o poco deseable, sino que –por el contrario– esta mujer es descrita como “adornada” y, aunque esta referencia sea sutil, su representación resulta menos extemporánea con respecto al entorno que la figura de Lucía. De hecho, aunque ambos personajes son viudos –es decir, ambas mujeres se han erigido como sujetos del deseo–, sólo Dolorita ha sido madre, por ello, aunque se trate de una mujer política, su presencia resulta más inteligible para el imaginario.

Finalmente, hay una distancia clara entre la evaluación moral de la “camarilla de políticos” y la de una mujer “ecuaníme y sincera”, lo que permite reflexionar en torno a la construcción de la modernidad venezolana que hace Alecia Marciano ¿Es acaso la generadora de los vicios por definición?, ¿debe ser leída a partir de los actores que circulan en su interior?, ¿es, finalmente, una superficie homogénea que alcanza a todos los individuos por igual o una condición destinada a unos pocos? Un pliegue interesante a este respecto se produce cuando la mujer ciudadana elige como posible pareja para su hijo a una “hembra ornamental”:

Silvestre acababa de llegar de Suecia a donde volvería como agregado a la Embajada. Los asuntos eran tan delicados que, como persona de confianza, le entregaron un mensaje de gran importancia. Había cruzado la Alemania Nazi y allí estaba su casa, repleta de las más importantes personalidades políticas interesadas en sus magníficos relatos sobre el país que trataba en esos momentos de dominar al mundo. Nuestro protagonista, como buen diplomático, hablaba de todo y para todos pero, en resumidas cuentas, ¡de nada! Los jueves de su madre habían sido siempre un éxito, éste lo era más; los embajadores habían acudido con sus hijas casaderas pero, no tenía Silvestre esa tarde ojos más que para Lucía (Marciano, 1957: 15)

Aunado a la búsqueda de una mujer frívola como posible par social para el hijo de la política venezolana, Marciano ejecuta otro movimiento sugestivo en este fragmento. En principio, aquí está contenida la primera referencia histórica concreta de la obra, y si bien no hay una postura política clara al momento de aludir el desarrollo de la Segunda Guerra mundial, la falta de claridad ideológica no es atribuida a la autora, ni a la voz narrativa marcada como femenina, sino a la condición de diplomático de Silvestre, quien pese a ser hombre o, precisamente por ello, reconstruye de manera superficial su experiencia.

Sin duda, este “hablar mucho, sin decir nada” adjudicado al co-protagonista, no es más que la reinscripción en un cuerpo masculino, de una de las características definidas en los medios de comunicación social de los cincuenta como propias de las mujeres, lo que acompañado al uso alegórico del nombre “Silvestre”, invierte por

completo el signo bajo el cual se leía al sujeto femenino ideal para el proyecto desarrollista y, a partir de cuya interpretación, se justificaba el reingreso de las venezolanas en el hogar.

Es decir, si el personaje masculino que –como los protagonistas de las obras regionalistas- regresa del viaje a un país dirigido por la racionalidad, al volver en casa continúa conservando su condición “silvestre” y su incapacidad para articular un discurso político verosímil. Por eso, difícilmente podría asumir una actitud didáctica frente a quienes habitan el territorio caótico por organizar. Al contrario, estas condiciones establecidas por la autora al momento de construir a Silvestre, harán de él un ser inserto en un proceso de iniciación demandante de una formación y una identidad.

De la misma manera, los otros tipos sociales representados dentro de la obra se complejizan. Por ejemplo, la mujer artista pasa de ser una entidad conflictiva a ser la mayor representante de la sumisión femenina. De hecho, cuando a Francisca –la primera pianista construida en la novela- se le pide que interprete una pieza “de Listz, Chopin, el valse Oubiliée del tempestuoso Franz” (16) en público, ella responde que no tiene en su repertorio ninguno de los temas solicitados porque “el profesor Zapanini ha dicho de mí: ‘Sólo podrá tocar bien a Hydn, Mozart, Schumann’. – Toda la dulzura de su ser estaba en esa negativa” (16). Asimismo, la madre adquiere una volatilidad poco frente en la representación de este arquetipo:

Con la dualidad que caracteriza a las mujeres, pasando maravillosamente de la alegría a la tristeza o del dolor al regocijo, Dolorita, cambiando la expresión mortificada de su rostro, obsequió a don Jesús con su más hermosa sonrisa.

Silvestre observaba a su madre mientras hablaba, la notó decaída y demacrada, sus ojeras eran profundas y se notaba mucho su maquillaje; era como una hermosa flor marchita.

Sintió una infinita compasión por ella (Marciano, 1957: 25- 26)

En este fragmento se hace obvio que, desde la perspectiva de Silvestre, todos los estereotipos femeninos que lo rodean –y que, por su saturación simbólica, parecieran responder a una necesidad de agenciarse las representaciones mediáticas de las mujeres

en la Venezuela de los cincuenta- están fuera de tiempo y lugar. La mujer frívola ha envejecido, la mujer músico ha sido domada, mientras que la madre ha perdido su condición universal y ha comenzado a ajarse. Ciertamente, en este texto no se da cuenta de lo que ha ocurrido con los hombres encargados de diseñar la nación; sin embargo, la pérdida del vigor de las mujeres-tipo, resulta un desencadenante suficientemente poderoso para iniciar un viaje épico.

Un tercer sujeto femenino problematizado lo constituye Marina, la protagonista de la novela. Partiendo desde su misma descripción física, esta mujer contraviene todas las representaciones prescriptivas de la identidad femenina que circulaban en los medios impresos de los cincuenta:

Las velas de la cruz brillaban y parecían que bailaban alegremente, el ambiente era delicioso. El doctor y Silvestre se acercaron a la reunión para contemplar mejor, y así el joven se encontró ante la mujer más extraña que en su agitada vida de trotamundos había visto.

¡Marina!

Ante él se erguía pálido y bello el rostro de la joven. El cabello era color bronce, los ojos enormes, azules orlados de pestañas negras; sus labios tenían el rosor (sic) y suavidad del de los niños, La blancura de la blusa hacía resaltar la de ella, y su amplia falda de flores le hacían (sic) parecer más hermosa que la realidad. Era frágil como una porcelana china. Esa tarde Silvestre se hizo mozo de pueblo (Marciano, 1957: 40- 41)

Resulta altamente sugerente que, a diferencia de lo que ocurre con las protagonistas de las otras obras, en *Bruja del Ávila* se “extranjerice” a esta mujer. Un sujeto femenino cuya única característica expuesta hasta el momento es la imposibilidad de reconocer las diferencias sociales y culturales aportadas por el pensamiento racional en el diseño de la sociedad venezolana. Ciertamente, Anna Knoche, el personaje histórico en teoría representado por Marina Kehrr, es una europea fallecida en 1879, con lo cual su definición como portadora de “cabellos color de bronce” y piel “de porcelana china” no sería del todo inverosímil. Pese a ello, su

(re)ubicación en la década de los cuarenta conduciría a reflexionar sobre la nueva función de este estereotipo dentro del imaginario nacional.

Al leer este fragmento, se hace obvio un esfuerzo de Alecia Marciano por sobreestetizar a su protagonista. Asimismo, esta descripción de Marina resulta tan cercana a la plástica decimonónica que se convierte en una referencia paratextual. Una suerte de evocación de pinturas y esculturas románticas, muy útil para diversificar la construcción mediática de la “mujer criolla” y para romper, a la vez, con el universal de belleza que se quería establecer en los medios de comunicación social de los cincuenta.

Aún más, dentro de la novela, se van a confrontar esta diversidad de forma explícita. Por ejemplo, la descripción y comparación de mujeres que se lleva a cabo en el “libro de notas” de Silvestre da cuenta de ello, al tiempo que convierte la escena de la lectura³⁹ en un hecho aún más paradójico. Tras “consumir” una multiplicidad de voces e interpretaciones del pasado, el protagonista de *Bruja del Ávila* no deviene escritor, sino un sujeto enamorado que afirma:

“¿Por qué me gusta Marina?”

Sólo unas cuantas veces le había hablado, se contentaba con mirarla, en esto se le iba el tiempo, nunca ante sus ojos francos, se atrevía a demostrarle su admiración. Dábale la impresión de una hermosa y blanca flor que no podemos tocar por temor a deshojar con nuestras manos ásperas. Eso era él, un hombre áspero de mundo ante algo tan puro y

³⁹ En su libro *Acto de presencia*, Sylvia Molloy refiere detenidamente la importancia de “la escena de la lectura” dentro de los textos autobiográficos. Aún más, al hablar del uso que le da a este tópico Victoria Ocampo, señala que: *se ve a sí misma representando: lleva el libro (como un actor que entra en escena llevando un objeto de utilería) y finge leer. La escena recalca tanto la distancia como la familiaridad: la niña lleva un libro lleno de letras a las que no tiene acceso, pero es un libro cuyo contenido le es del todo conocido porque se lo han leído innumerables veces* (Molloy, 1996: 79). Posteriormente añade que: *La simulación de Ocampo con el libro en la mano, aunque claramente imitativa, difiere de la de Sartre en que Ocampo no tiene a su alrededor un lector paradigmático, ya sea “seriamente” masculino o “frívolamente” femenino, sobre el cual modelar su propia lectura. Ninguno de los adultos presentes en su niñez está asociado con los libros de manera ejemplar* (Molloy, 1996: 80). En la obra de Marciano, la recuperación de este episodio adquiere algunos sentidos nuevos. Por ejemplo, cuando Silvestre se encuentra apartado de todos, sustituye la simulación por una lectura “real”, que le permite contaminarse de sentidos plurales; del mismo modo, si bien imita la forma de lectura de Dolorita, el contenido y el resultado del contacto con el libro va a ser otro; finalmente, el resultado que queda de este rito iniciático es un hombre enamorado, capaz de racionalizar sus afectos. Por tanto, más que erigirse en condición de sujeto biográfico por excelencia, se acerca al estereotipo de las mujeres sin “vida contable” que se ve resignado a construir.

tierno que daba temor rozarlo. Ahora sabía por qué le atraía la joven; era el producto mixto de la escuela de su madre y sus propios gustos (Mariciano, 1957: 68)

Del mismo modo, Silvestre habla de Lucía, la mujer que aparece en las primeras páginas del texto y que, según la voz narrativa, “había empezado a envejecer”, señala entonces:

También sabía por qué le atrajo Lucía, había sido un problema que quedaba descifrado: “Desde chico en el mundo en que vivía, sólo se alababa y se admiraba todo lo florido, lo brillante, lo artificial y lo refinado. Sus gustos se desarrollaron en esta dirección, Lucía contenía todo esto, un refinamiento especial para saberse pintar y acicalar, con los mil ardides de la coquetería femenina, que en sí constituyen un arte; le gustaba como les gustan a los niños los pájaros de colores; pero su otro yo, aquel que llevaba escondido y que ahora aparecía anhelaba algo más profundo, algo que fuera más natural, más real, que dependiera de las eternas circunstancias (Marciano, 1957: 69)

Según lo escrito por el protagonista, una vez que ha sido iniciado en la mixtura de los textos, tanto la mujer frívola y condenada a desaparecer que encarna Lucía, como la dama espiritual, ajena a cualquier vicio urbano, representada en Marina, van a develar una gama de inconvenientes al momento de su evaluación, pese a lo cual –o quizás precisamente por eso- pudieran erigirse como deseables y útiles dentro del proyecto nacional en construcción.

Curiosamente, ninguno de estos dos personajes va a compartir el perfil con la voz narrativa, tanto menos con Alecia Marciano: ninguna de ellas escribe, ingresa al campo cultural venezolano, ni –mucho menos- sugiere soluciones simbólicas para los conflictos de identidad sufridos dentro del territorio nacional. Por el contrario, en *Bruja del Ávila*, Lucía y Marina se presentan como entidades dispuestas a ser definidas desde cualquier lugar de autoridad, por ello, resulta interesante preguntarse tras leer esta novela, qué tipo femenino perdura en el tiempo, dónde lo inscribe Alecia Marciano y en qué territorio de su negociación con el pasado olvida a las esencialidades representadas en la prensa nacional.

Aún más, tan solo en la segunda mitad de la novela, la identidad de Marina como “Bruja” se explicita por primera vez. Sólo cuando la protagonista rompe los paradigmas cognitivos de su pareja pasa a ser definida a partir sus poderes extraordinarios:

Marina sacó de su pecho un pañuelito y lo agitó en el aire, se agarró de la mano de Silvestre y quiso descender corriendo, pero él la atajó y [Silvestre] le preguntó curioso:

-¿qué ruido es ese que haces con el pañuelo?

Era un sordo ti, qui, tac.

-Como no vemos muy bien, esto servirá para ahuyentar las serpientes, son cascabeles de la culebra.

-¡Nunca pensé que creyeras esas cosas!

-¿Por qué no? Nita las arregló especialmente para mí, puedo correr por los montes sin temor, esto espanta los malos bichos.

-En resumidas cuentas, que eres una pequeña bruja. ¡Hechicera de la montaña!

La niebla invadía todo y agarrados a Pascual que hacía de guía, comenzaron a bajar.

Marina siguiendo el juego de Silvestre le gritó:

-¡Agárrate duro, inocente pajarillo, si no quieres ir al infierno! (Marciano, 1957: 103)

Si ve desde la tensión planteada entre Marina y Lucía, se hace todavía más obvia la réplica que contiene la representación de “la bruja” en el imaginario venezolano de los cincuenta. Al respecto, vale la pena recordar que, en sus orígenes, el arquetipo de la bruja estuvo asociado al descontrol de la potencia sexual femenina y su expresión pública. Una bruja, por definición, debía ser una mujer sin pares posibles dentro de la sociedad que, como consecuencia de su autonomía, desvirtuara su capacidad erótica hasta convertirla en perniciosa.

A esto se suma que las brujas también luchaban contra la prospección temporal, pues su sexualidad no era productiva, ellas no solían poseer cuerpos fértiles y su existencia demandaba una discursivización que les permitiera a quienes les temían, conjurar sus capacidades extraordinarias. Sólo por medio de la palabra y el rito, la sexualidad femenina podía ser regulada y normatizada, lo que podía aplacar la

existencia, el poder y el conocimiento implícito en este arquetipo y acercarlo a una figura más manejable como la de la madre.

En el pensamiento occidental, particularmente, esta polarización de las identidades femeninas ha traído como consecuencia que se sobresexualice la representación física de las brujas, al extremo de atribuirles un cuerpo grotesco, sombrío y desagradable. Lo que, en resumidas cuentas, permite comprender la imagen de las brujas como mujeres solteras o, a lo sumo, matrimoniadas con el diablo, cargadas de maldad y/o locura, y portadoras de una peligrosidad derivada tanto de su atractivo sexual como de la imposibilidad de controlar sus formas de saber.

Pese a ello, dentro de la obra de Marciano, Silvestre no sólo confiesa ser ajeno al saber de Marina sino que, además, emite un comentario deslegitimador acerca de que el mismo constituya una forma de conocimiento; en segundo término, acerca al personaje femenino al campo de la anomalía y, al hacerlo, emplea un vocablo que refiere insania mental; además, la representación de la sexualidad-sensualidad de la protagonista, si bien se hace en términos un tanto ambiguos, se trasluce a lo largo de todo el texto; con lo cual, resulta innegable que el apelativo de “bruja” calzaría a la perfección con la lectura que ha realizado el protagonista de su pareja.

Sólo quedaría preguntarse entonces ¿por qué si se trata de una hechicera, que además habla del “infierno” –significante prohibido en el vocabulario femenino- este personaje se erige como un sujeto deseable?, ¿por qué la movilización física, geográfica y subjetiva del protagonista no desemboca -dentro de un texto que se declara discursivizador de la “realidad” caraqueña- en la capacidad de juzgar y excluir, sino la de evaluar y tratar de acceder a las formas de conocimiento no racionales?

Sin duda, se trata de un fenómeno que unifica a las protagonistas de las cuatro obras aquí estudiadas, todas encarnan –por parodia, reescritura, saturación o reducción al absurdo- un desplazamiento de la “maldad femenina”, hacia nuevos significados; todas suponen una reinscripción de la voz de la mujer en espacios del pasado donde su figura no puede ser concebida como activa; todas proponen subjetividades alternativas para el pasado y el presente de la nación. Se trata de la construcción de una serie de genealogías que les permite a las voces de la Venezuela de los cincuenta, pensarse en el pasado del futuro que por entonces estaban experimentando.

3. Hipótesis memoriales: visiones sobre el poder en las escrituras de la contramemoria.

La esfera de poder público donde se ubica la “autoridad” parece ser la zona del silencio femenino, a modo de voces eliminadas de los discursos que representan y simbolizan el poder y eliminadas, por tanto, de una historia atenta principalmente a los hechos de poder-político para la construcción de la hipótesis histórica. Incluso en la revisión que suponen las investigaciones sobre minorías y grupos marginados, las mujeres no han solido ser consideradas como tales.
(Lola Luna, *Leyendo como mujer la imagen de mujer*)

A partir de las nociones revisadas hasta ahora es posible incluir entre las bases fundamentales para pensar las escrituras de la contramemoria, la tríada constituida por la voz, el ejecutor y problema que reconstruyen el pasado. Las jerarquías sociales que derivan del proceso de heroificar personajes del pasado, inscribirlos en determinadas luchas y discursivizar sus acciones, se van a ver trastocadas en *La mujer del caudillo*, *Memorias de una loca*, *Memorias disparatadas* y *Bruja del Ávila*.

En todas las obras del corpus se renuncia tanto a los cánones clásicos de la disciplina histórica como a la transdisciplinaridad que soporta el paradigma nacionalista, en todos los casos se construye un nuevo sujeto de la rememoración, que da cuenta de personajes alternativos —como se vio en el apartado dedicado a la representación del sujeto femenino— al tiempo que plantea nuevos recursos para edificar la historia y nuevas formas de comprender el poder.

Entre las obras aquí estudiadas, *La mujer del caudillo* destaca por plantear una desestabilización más franca del discurso histórico, pues aborda un período de tiempo recurrentemente registrado en los manuales escolares. En torno a ello, vale la pena recordar, con una breve panorámica, cómo ha sido leída la Independencia continental dentro de los estudios críticos nacionales. Hans- Joachim König, por ejemplo, en su artículo “Historia entre la ideología afirmativa y comprensión crítica: identidad nacional y conciencia histórica” (2004), sugiere que:

La enseñanza de la Historia también se concentraba hasta los años setenta en el relato del movimiento independentista, en la gesta emancipadora y hazañas de los héroes, sobre todo de Bolívar. (...)

Muchos de los miembros de la academia [Venezolana de la Historia] entendían la Historia como un conjunto de ejemplos heroicos, a los que había que seguir. Desde la fundación de la Academia en 1888 hasta el día de hoy puede encontrarse esta concepción de la Historia, en la que se muestra a las personalidades como ideales nacionales. Esto puede verificarse en los decretos, en las instrucciones sobre cómo debe ser la enseñanza de la Historia y en los prefacios de los libros de texto. Es absolutamente coherente que para los historiadores, que consideran la Historia de esa manera ejemplar, sea la época de la independencia la que componga el complejo temático y temporal preferido (König, 2004: 107- 108).

A partir de lo cual es posible asir –por varias aristas- a qué se debe la incomodidad que desencadena la novela de Nery Russo, encargada de recuperar y enmarcar en un discurso melodramático, sobreadjetivado, cercano a la oralidad e ineficaz, este momento de la Historia de Venezuela. En primer lugar, se hace necesario pensar en esta autora, seguidora de una tradición femenina instaurada por Teresa de la Parra, como subjetividad posible. Si bien es cierto que en el aspecto formal de su narrativa, Russo no transgrede ninguno de los límites que se le habían propuesto a su “escritura de mujer”, la apropiación del gesto modélico asociado a la reescritura del pasado que llevó a cabo, pudo resultar amenazante.

Obviamente, si se asume en su totalidad la representación de la mujer intelectual formulada en los medios impresos de la década de los cincuenta, el sujeto femenino encarnado en Nery Russo no debería estar facultado para edificar ningún héroe nacional; sin embargo, en esta obra la autora no sólo idolatra al general Arismendi, sino que además, deja al descubierto su espacio íntimo, hasta convertir las razones para la admiración en efectos de la cotidianidad. Podría decirse que la escritora de este texto confisca la posibilidad de heroificación de un individuo. Y que, al hacerlo desde una posición estereotípicamente feminizada, más que plegar su identidad, desvía la operación de enaltecimiento, con lo cual abre una nueva vía para relacionarse con el pasado.

En este movimiento, juega un papel fundamental el título que Russo le asigna a la obra. Hablar de “La mujer del caudillo”, no sólo refuerza la idea de que el texto no

girará en torno a alguna de las mujeres que tomó parte activa en la Guerra de Independencia, sino a aquella que se vio llamada a hacerlo como una consecuencia de su identidad relacional. En segundo término, la expresión sirve para establecer cierta distancia entre la mujer que habla, la que es hablada y el varón que le cede su seña de identidad principal. Así pues, bajo el acercamiento y la desacralización del general Arismendi, que se produce en este texto, hay una escenificación del “deber ser” de la mujer en los momentos de fundación de la Patria.

Russo no elige como centro de su discurso a ningún héroe consagrado, ni siquiera a alguna de las venezolanas -quienes como Josefa Camejo, Juana Ramírez, Ana María Campos o las integrantes del ejército de mujeres que derrotó al General Monteverde, en abril de 1812- habían adquirido por medio de sus acciones directas, la condición de sujetos biografiados, sino que selecciona entre los registros de la Historia lo que debía ser el antecedente del sujeto femenino demandado por el perezjimenismo en los medios de comunicación, para redefinirlo y mostrar su proceso de construcción durante el siglo XIX.

Por ello, no resulta sorprendente el hecho de que la primera identidad que se le adjudique a Luisa Cáceres de Arismendi sea la de “abuelita”. En las primeras páginas de la novela, el texto es construido por un narrador omnisciente quien con adjetivos como “tosco aspecto”, “aburrimiento” o “edad otoñal”, genera un contraste claro entre la protagonista de la obra y su entorno inmediato. A ello se suma la presentación del personaje como “la madre del padre”, expresión que, en términos literales, debería estar refiriendo a una mujer que asume la función reproductora de la familia como su misión; no obstante, la mirada que su nieta le dirige, le aporta un nuevo matiz:

-Tú que has viajado tanto, abuelita, cuéntanos algunas de tus hazañas.

Háblanos del abuelo, de nuestras tías y tíos...

Doña Ana [madre de las niñas] piensa que las chicas molestan demasiado a su suegra y las llama al orden:

-Niñas; no cansen con esas preguntas fastidiosas a doña Luisa ¿No ven que está aún fatigada del viaje?...

-Déjalas mujer. Me agrada que sean parleras, más aún cuando se encuentra a mi lado...¡Si supieran!... Ahora que ya estoy vieja lo necesito tanto. El severo respeto que se guarda a mi alrededor es hostigante y me hace sentir sola (...)

-Sí. Anda, abuelita, cuenta... ¿qué hay más allá de esas montañas... de esos lugares tan extraños para mí... de esos mares?

-¡Qué inquieta eres querida niña!...Debes tener un espíritu inmenso. Sólo los espíritus grandes se preocupan por las cosas ignoradas... La mira complacida y agrega:

-Bien, niñas mías, voy a hacer un esfuerzo por recordar. Si carezco de precisión en algunos pasajes, deben perdonarme porque hace ya tanto tiempo!... A ver. Tal vez les hayan contado que, fuera de mi país, estuve en condición de prisionera, como rehén...

(Russo, 1952: 16)

Obviamente, este personaje femenino es percibido por sus nietas -quienes al igual que Nery Russo debían llegar a ser adultas hacia mediados del siglo XX- como un sujeto del conocimiento, la presencia de doña Luisa tiene, además, la potestad —e, inclusive, en ocasiones pareciera que el deber— de dar cuenta de la guerra que definió el origen del país. Pese a ello, esta voz se ampara en sus condiciones de vejez y feminidad para renunciar a la cronología impuesta por las ciencias históricas venezolanas y sugerir un recorrido anárquico de los acontecimientos. El punto de partida del relato no será el momento de iluminación de Bolívar, ni siquiera el momento en que Arismendi se convierte en General, sino la infancia de una mujer que se encuentra completamente fuera del orden que rige su hogar, su país y el continente que habita.

Este proceso de reconstrucción marginal estará acompañado por una demanda permanente de la nieta, quien en medio de su emergencia subjetiva muestra “un espíritu inmenso” y, al menos en un primer momento, siente la necesidad de negociar con su pasado desde una recuperación no codificada. Evidentemente, “las niñas” no tienen la capacidad para adaptarse a las demandas conductuales de su madre, con lo cual, buscan señas de identidad en la memoria de este personaje inestable, quien se aleja progresivamente de su representación arquetípica.

Doña Luisa, al tiempo que reniega de su entronización, renuncia a perfilarse como el origen de un nuevo modelo de feminidad. La identidad que promete construir

desde su investidura de “abuelita” no tiene ni la continuidad, ni “la precisión” necesarias para instaurar una forma de ser mujer, por tanto, su discurso no podrá leerse del todo -como ocurría con las novelas históricas tradicionales- en condición de gesto performativo. Por el contrario, este texto estará más asociado a demostrar las inconsistencias de los estereotipos ciudadanos que circulaban en prensa para los años cincuenta.

Por ejemplo, dos de las formas de integración de la identidad venezolana más representadas en la prensa durante el perezjimenismo como la feminización de la patria y el origen bélico de la nación, son desdichas en este devenir. Luisa Cáceres se niega a constituir un símbolo nacional y recuerda cómo su condición de “rehén” la marginó de esa fundación heroica que, de ninguna manera, incluía a todos los sujetos venezolanos presentes por entonces. De la misma manera, establece la guerra no como el origen de una nación cohesionada, sino como un espacio de caos, cuya reconstrucción precisa es casi imposible.

Así pues, esta transformación y su pugna en el plano de lo simbólico con la tradición, marcan el origen del proceso de desacralización de los héroes patrios, sobre los cuales se construye una dimensión lúdica. Al tiempo que Luisa, como señorita de sociedad, pierde la condición de fetiche, inscribe en esta categoría a los actores de la Historia oficial. Un movimiento que –una vez más- permite ver la reducción metonímica de las identidades que solía aplicarse a la representación del sujeto femenino, dentro de los medios de comunicación impresos, durante el perezjimenismo:

Venezuela se encuentra envuelta en el caos de la Independencia. Desfilan por el horizonte grancolombiano las descollantes figuras de Francisco de Miranda, el hombre cuyo nombre se envuelve en un velo de misterio y desconfianza, Simón Bolívar, José Félix Ribas, Juan Bautista Arismendi, ídolo ya de las regiones orientales. A todos ellos les conozco a mi manera y los he idealizado en la penumbra de mi alcoba, con la sola presencia de los objetos que forman mi mundo en derredor, y de la almohada que sufre a veces los excesos de mi alma rebelde y revolucionaria (...) me voy rezagando, pero siempre con ojos y oídos ávidos, porque no hay suceso inadvertido en torno mío en esta hora de angustia y rehabilitación (Russo, 1952: 30)

En un juego de espejos, la autora presenta cómo esta subjetividad que no circula por el espacio público sólo tiene la capacidad de reinventar los sucesos y personajes de la historiografía tradicional desde una lectura experiencial, gesto que conduce al planteamiento de una serie de dudas ¿por qué los “hacedores de Historia” tendrían más capacidad para descubrir verdades o subjetividades que no encuentran a su paso?, ¿qué hace de la lectura formulada por Bolívar, Arismendi o Miranda acerca del pueblo, las mujeres o la familia, aproximaciones más fieles que las trazadas por una mujer desde su ventana?

De igual forma, la autora caricaturiza el saber enciclopedista en el imaginario venezolano de la Independencia, cuando lo cotrapone al conocimiento “doméstico” de Luisa, derivado de una mezcla de impresionismo y experiencia. En otras palabras, desde el momento en que Russo pone en boca del personaje la expresión “no hay suceso inadvertido en torno mío en esta hora de angustia y rehabilitación” está aproximando su discurso y sus especulaciones a la formulación del aprendizaje diseñado en torno y a partir del intelectual latinoamericano del siglo XIX, un sujeto legitimado por la educación formal y el divagar en solitario.

Del mismo modo, la capacidad demostrada por este tipo social masculino - generado en el imaginario durante el siglo XIX, pero idealizado en las décadas posteriores por la tradición regionalista- para apropiarse de hechos que no ha presenciado, caracterizar a sus protagonistas y atribuirles un lugar específico, queda reducida a partir de esta analogía a una práctica adquirible por cualquier sujeto de la escritura, lo que –una vez más- lleva a pensar en la elección de la protagonista-narradora propuesta por la autora.

La representación de la migración a oriente que se hace en esta novela, por ejemplo, ilustra muy bien el contraste subjetivo que propone la autora. Aquí, no se habla de un grupo de patriotas que huyen tras una derrota militar, sino de un grupo de ciudadanos que circula obedeciendo órdenes imprecisas. En principio, Luisa, quien posteriormente encarnará a un individuo constitutivo de la memoria nacional, parte en una ruta sin telos, ni sujeto claro, lo que de muchas formas intervendrá la ética epopéyica fundamental en la escritura de las novelas históricas. Por eso, resulta lógico

que en medio de la travesía, la protagonista logre establecer una relación poco o nada jerarquizada con el libertador Simón Bolívar, personaje construido en este texto como un peregrino más:

El dolor punzante que me producen las pinchadas de las piedras en las plantas de los pies me impiden (sic) totalmente andar más; y se lo digo a mi madre:

Es que no puedo andar más; y se lo digo a mi madre (...) en mi angustia no advierto la proximidad del jinete, es Simón Bolívar, quien, ya junto a nosotras, pregunta:

-¿Qué le sucede a la señora Cáceres?...¿Se le ve muy fatigada?...

La turbación y el dolor me impiden responder; en mi lugar lo hace mi madre:

-Es que ha perdido una de sus pantuflas, General, y tiene los pies heridos.

-Cierto. Pero no os preocupéis, pequeña, no lloréis más; eso terminaría por afligirme a mí también. Hace pausa y agrega: Espere, ya vuelvo, voy a buscarle las mías (...)

-Ya regresa, Luisa; tendrás que llevar puestas las pantuflas del Libertador.

-No puedo recibirlas, madre. Tendría que quedarse él sin ningunas...

-Tome usted, señorita, cálcese mis babuchas; le vendrán muy bien, porque mis pies son bastante pequeños.

-No debo tomarlas, señor. No tendrá usted otras...

Bolívar sonriendo exclama:

-¿Sabe usted, señorita?... No recordaba llevar pantuflas, si no es porque la veo a usted careciendo de ellas, hubieran estado por siempre sin rozar el suelo bajo mis plantas (Russo, 1952: 80-81)

La ironía que subyace a que Luisa Cáceres, literalmente, “calce los zapatos” de Bolívar, abre la reflexión en torno a la figura mesiánica que articula el imaginario independentista venezolano. El carácter totalitario y unificado de la imagen de “El libertador” se ve trastocado, no sólo por la delicadeza que implica el tener un pie tan pequeño como el de una dama que llora, sino porque —además— la imagen sangrante de esta “señorita” interpela a esta figura heroica, al punto de recordarle que esconde algo en su equipaje. Podría decirse entonces que la imagen de Luisa, le devuelve a Simón Bolívar su domesticidad, su fragilidad y el tamaño real de su calzado.

A partir de lo cual cabe preguntarse dónde realmente se origina la nación, si en un guerrero que –prácticamente sin ayuda- se enfrenta a la corona a lo largo y ancho del continente, o si se trata de un hombre menudo que esconde sus pantuflas y es capaz de reconocerse en una mujer que llora al caminar, sin siquiera conocer su punto de llegada. Este gesto feminización del padre que pudiera resultar por demás irreverente, parece aceptado con naturalidad o, incluso, obviado por la recepción de *La mujer del caudillo*, pues en su condición de mujer intelectual, Russo bien pudiera haberse “equivocado” al presentar en esta forma al Libertador.

A ello se suma la especularización de este intercambio. Desde el momento mismo en que Luisa se apropia las pantuflas, se establece que Bolívar hubiera podido “calzar unas babuchas” de dama. Sin dudas, el detallado perfil del personaje femenino que se ha elaborado en el primer tercio de la novela, estaría remitiendo a una confusión de cuerpos nada inocente dentro de este texto. Bolívar encarnaba, ya para la década de los cincuenta del siglo XX, la Patria como construcción, su cuerpo –de muchos modos- equivalía al cuerpo de Venezuela, por tanto, su cercanía física con un sujeto femenino tan apegado al perfil de la heroína melodramática, podía resultar altamente conspiratorio.

La puesta en evidencia de una intimidad en la que se usan zapatos de andar por casa, interviene las alegorías donde se cimientan no sólo la identidad venezolana, sino también el relato de origen de “lo latinoamericano”. A lo que se suma que este “Bolívar de pies pequeños”, si bien aporta cierta figuración a Luisa Cáceres, en tanto la aproxima a su aspecto físico, también impide una elevación inmediata de la figura del Libertador, que lo autorice a diseñar en su discurso a toda la Patria.

Entonces, podría hablarse de un gesto en esta construcción, que superpone la emocionalidad del personaje de Bolívar a su carácter guerrero y deja como residuo una alternativa de lectura para la Guerra de Independencia. Ciertamente, la construcción y repetición hasta el infinito del cuerpo de Bolívar, desplegadas a lo largo de todo el siglo XX, determinaron procesos de aceptación y exclusión de identidades dentro del territorio nacional; no obstante, la voz de Nery Russo y otras mujeres intelectuales – más allá del toque folletinesco que le imprimieran al hecho- consiguieron intervenir el cuerpo nacional, desde unos procesos de negociación que con más o menos fuerza

generaron un nuevo orden, por ello, no es de extrañar que en el intercambio de Luisa con Bolívar, el parecido se torne proximidad y la gesta libertaria se asocie al deseo sexual:

-Luisa. ¡Es el libertador!...

Haciendo un gran esfuerzo, pretendo ponerme en pie, pero vuelvo a caer. Veo que no es posible y me echo a llorar. Acercándose el General me mira compasivo y murmura:

-¿Está llorando, pobre niña?... La llevaré en el anca de mi cabalgadura (...)

Arrobada, inconsciente, me dejo conducir, como se lleva de la mano a un niño después de cometida la travesura. En esa forma recorreremos gran parte del camino restante. Tal vez ignore el Libertador, cuán ardiente es mi deseo de colaborar en la causa que él defiende con tanto fervor; y que casi he sido la prometida del Caudillo de Oriente. Por un momento me avergüenzo de que me sorprenda sollozando; no es miedo, sino respeto, lo que me inspira ese hombre de facciones tan pronunciadas y mirada profunda. El trayecto es largo, pero lo he olvidado; siento la presión de su mano junto a mi cintura y me considero libre de todo peligro (Russo, 1952: 90- 91)

Este encuentro resulta particularmente revelador, sobre todo si se tiene en cuenta que cuando Luisa siente “la presión de la mano [de Bolívar] junto a la cintura” todavía no ha alcanzado la identidad de “Mujer del caudillo”. Ella habla de un “casi” compromiso desconocido por la autoridad, lo que aunado a la descripción de su vínculo amoroso con Arismendi como un hecho futurible –que, además, tiene las mismas probabilidades de realizarse que su participación activa en la Guerra de Independencia-, sugiere la presencia de una identidad codificada a partir de otros saberes. Según su propia confesión, al momento de cabalgar con Bolívar, Cáceres no es ni una de las mujeres que venció a Monteverde en 1812, ni la esposa de un General, por tanto, la intersubjetividad no está reglada por normas de guerra.

Ello explicaría, además, por qué en la metáfora de la cabalgadura, Russo ubica a los dos personajes sobre el lomo de un mismo animal. Evidentemente, hay cierta ironía

en este episodio que evoca, a un mismo tiempo, tanto la escena de la doma⁴⁰ reescrita continuamente a partir de su instauración dentro de la tradición regionalista, como la sublimación de un encuentro sexual propia de la estética melodramática. Bolívar, el fundador nacional, debería haber “civilizado” al caballo que lo conduciría hacia la guerra, pese a ello, pervierte su uso y lo convierte en una superficie para acercarse al sujeto femenino. Del mismo modo, la voz narrativa reconstruye una serie de significantes como “sollozos”, “dejarse llevar” e, inclusive, la imagen de la “travesura”, asociados a un encuentro carnal que, por cierto, nunca es insinuado en la relación de Arismendi con la protagonista. Por eso, no queda menos que preguntarse ¿qué nuevo movimiento estaría ejecutando este constructo femenino sobre el cuerpo de Bolívar?, ¿qué función cumpliría su encuentro en el proceso de delimitación territorial reconstruido dentro de esta novela?

Pero Bolívar no constituye el único héroe patrio desacralizado en este relato, ocurre otro tanto con Juan Bautista Arismendi, cuando Luisa -en prisión- da a luz a su primera hija. Como ya se mencionó antes, la protagonista llega confundir su gravidez con una enfermedad y luego, cuando está a punto de dar a luz, los guardias deciden llamar a otro personaje femenino, “esa buena mujer” sin nombre (171), pues constituye la única persona del entorno que maneja la maternidad como saber. Pese a ello, “la amiga desconocida” no consigue que la niña Arismendi Cáceres se salve y, aunque la vecina de presidio no ha recibido un nombre propio en ningún momento de la obra, se empeña en otorgarle una identidad a la recién nacida. Por ello le dice a Luisa:

⁴⁰ Vale la pena recordar que a partir de la publicación de la novela *Doña Bárbara*, en 1929, dentro de las corrientes regionalistas, neo-realistas y realistas documentales de la literatura venezolana, la escena en la que el sujeto intelectual regresaba al llano y domaba un caballo como gesto civilizatorio se tornó reiterativa. Varias autoras de la Biblioteca Femenina Venezolana, como Ada Pérez Guevara o Mercedes López León, en la década de los cuarenta del siglo XX, parodiaron ese episodio de la novela de Gallegos a partir de la sustitución del hombre ilustrado por mujeres de procedencia rural que en algunos casos domaban al animal y en otros negociaban la posibilidad de conservar rasgos barbáricos. En la escritura de Nery Russo resulta sumamente curioso que el individuo encargado de fundar la nación aparezca sobre el caballo acompañado de una mujer que narra. Un sujeto femenino que, además, emplea imágenes poco frecuentes en el discurso de las venezolanas de esos años como el disfrute de una mano masculina –diferente a la del prometido- junto a la cintura, la manifestación de haber experimentado un deseo ardiente o la confesión de haber detallado las facciones de un varón que por decreto era inalcanzable.

- *Bien, señora, está bien, pero es necesario bautizarla. Dígale usted algo al Oficial.*
 - *Mándelo a llamar... Hago una pausa-. ¿Bautizarla dijo?*
- La mujer no quiere o no puede prestar atención a mi pregunta, y llama al carcelero (...)*
- *Hay que bautizar a la niña ¿Qué nombre quiere ponerle?*
 - *Se llamará Juan Bautista*
 - *Señora, pero si es hembra*
 - *Lo mismo me da; se llamará Juan Bautista como su padre.*
 - *Le mandé a llamar, -dice la mujer de compañía- para que le pongamos el agua del bautismo. La pequeña ha nacido sin vida* (Russo, 1952: 172)

Más allá del juego de palabras contenido en la afirmación “nacer sin vida”, empleada por la autora en lugar de “morir”, resulta muy elocuente ver cómo la voz narrativa representa en este episodio la dificultad para perpetuar el orden del discurso. En este “no nacer” pese al embarazo y el parto experimentados por la protagonista, y en la perturbación de que el nuevo “Juan Bautista” haya resultado mujer, están contenidos los límites de la subjetividad del General Arismendi. La participación política de este héroe queda reducida a un presente puro y cualquier intento de calcarla en el marco de otra temporalidad, se tornará infructuosa.

Por otro lado, la vía elegida por Luisa para inscribir a su hija en la Historia, también resulta limitado y fuerza al personaje a pensar en las otras formas de legitimación del sujeto femenino presentes en la novela. Es decir, si bien es cierto que la herencia y reproducción de “el nombre del padre” o del “significante amo” no garantizan la pervivencia en la memoria de la nueva mujer nacida en el siglo XIX, también es cierto que la protagonista sobrevive a la adversidad gracias a la inserción del caos en la negociación con el pasado, es decir, al proceso de apropiación afectiva e intersubjetiva de la memoria. Con lo cual, al hecho de “no nacer” bajo el amparo de la figura paterna, le sobreviven la resistencia en el aislamiento y la alianza con la alteridad.

Finalmente, esta escena contrasta con la del bautismo de la propia Luisa, cuyo nombre —como se refirió en páginas anteriores— nunca le fue consultado a su madre. En este caso, el símbolo materno no sólo ha adquirido el poder de “nominar” —en todas las acepciones del término y al margen de la censura social, familiar y militar— su

entorno, sino que, además, puede hacerlo desde una decisión política, que rompe las jerarquías más tradicionales dentro de la Historia de Venezuela. Hay pues, en el gesto frustrado de amparar a la hija, una propuesta de *vías otras* para acceder al pasado, al origen y a la puesta en orden de la nación.

A ello se suma, además, la particularidad del territorio elegido para mostrar este descrédito ante la filiación. En principio, la muerte de una niña o, lo que es aún más grave, su “nacer sin vida”, debería ser un acontecimiento doloroso, tanto más si la neonata encarna, de algún modo, la imposibilidad de ser “Juan Bautista” más allá del heroísmo del fundador; no obstante, dentro de la novela, este episodio se usa para conciliar la pluralidad de voces femeninas al margen de una guerra donde los varones letrados eran los seres privilegiados que se jugaban la vida, lo que conduce a pensar no sólo en la lectura de la muerte –o la destrucción del cuerpo social, marcada por los deseos imperialistas-, sino también en la Independencia nacional –como espacio de renacimiento y renovación de las identidades-.

Resulta curioso entonces que dentro de *La mujer del caudillo*, la desaparición de ciertos sujetos no siempre registrados en la historización de la guerra –como niños, mujeres solteras o minorías socioeconómicas-, por contraste con la reconstrucción y fundación ejecutada, paradójicamente, por los portadores de las armas, sea una fuente permanente de metáforas. Un gesto que desentona desde el momento en que Luisa Cáceres se niega a enterrar a su hija y dedica tres días a manipular el cuerpo muerto. De hecho, cuando Luisa finalmente accede a que los guardias se la lleven el cadáver de “Juan Bautista”, les escucha decir:

-¿Esto es lo que vamos a llevarnos?

-Sus palabras me hieren.

-Como que está muda, no contesta (...)

Los muchachos salen llevándose a mi hija. El cuarto queda vacío y fétido, pero yo no lo siento; hubiera preferido quedarme con mi hija...Un poco más tarde, los muchachos regresan gritando y jugando a la pelota con la almohada. Al llegar a la reja me llaman y uno se adelanta (...) Son los vestidos que llevaba la muerta. Creíamos que los necesitaría y por eso se los devolvemos.

-Sé que son sus vestidos, pero ¿qué han hecho entonces con el cuerpo de mi hija?

-Tuvimos que tirarla en el zanjón porque no teníamos permiso para enterrarla en el Cementerio...

El bojote que acaban de darme cae al suelo, desparramándose los trapos (Russo, 1952: 176-177)

Hay diversos elementos dignos de mención dentro de esta escena que abarcan desde el hecho simple de haberle atribuido a Luisa Cáceres la expresión “*el cuerpo* de mi hija”, hasta que el marcaje genérico y subjetivo de la niña provenga de quienes “la tiraron en el zanjón”. Es decir, el primer rasgo llamativo en este fragmento radica en que precisamente quienes se resistieron a la realización de los ritos iniciáticos sobre la niña muerta —es decir, quienes se negaron a bautizarla con el nombre de “Juan Bautista” y, poco después, desecharon su cuerpo— se encargan de referir su existencia con pronombres femeninos, lo que inscribiría el cuerpo en un género humano y, como consecuencia de ello, le facilitaría la adquisición de rasgos de identidad más específicos.

Es decir, en la misma medida en que estos personajes se niegan a “otorgar” un nombre, en el sentido simbólico, a la hija de Arismendi, le estarían cediendo al personaje marcas de existencia imaginaria, hecho que —una vez más— torna el discurso de Russo altamente paradójico. Podría decirse que para esta autora, los varones cercanos al poder conservan la facultad de “manipular”, en sentido literal, el cuerpo no nacido; no obstante, en medio del universo que circula en la cárcel, sólo estos dos constructos no se encuentran del todo trastocados, lo que invierte el efecto carnavalesco y los desplaza a ellos a un territorio desconocido. Un no lugar que los obliga a leer en todo su entorno, incluso en un cuerpo que poco antes han llamado “esto”, una subjetividad.

Así pues, la historia del no-nacimiento supone dentro de este discurso un triple movimiento: por un lado, sirve para que Nery Russo dé cuenta de un presente experimentado en la década de los cincuenta, donde si bien la identidad de los fundadores epopéyicos ya no es posible, persiste en la memoria colectiva; en segundo término, revisa el momento en que Luisa Cáceres, como subjetividad femenina

atravesada por un diálogo o una intersubjetividad de límites difusos, asume el poder de discursivizar, más allá de la censura externa; finalmente, de aquí se desprende una nueva gama de subjetividades, Luisa y su hija muerta como protagonistas; los centinelas como testigos; y la autora como historiadora del momento en que se produce esta divergencia de funciones –o, mejor dicho, el desmarcaje genérico del acto de dar nombres y organizar el pasado- en el imaginario nacional.

Ciertamente, la tensión entre las dos miradas expuestas por Russo se siguen manteniendo a lo largo de todo el texto; sin embargo, el gesto de instituir la Historia como una disciplina cargada de verdad, cuya misión es evaluar la conveniencia o no de acciones pasadas, permite que la protagonista tienda más a leerse –o a inscribirse voluntariamente- dentro de uno de los registros y dejar el otro como el lugar desde donde es mirada. Por ejemplo, si bien es cierto que la prisionera es sometida a un falso fusilamiento y que el oficial dice haberle perdonado la vida porque “está tan bella, tan radiante así, cerca del frío de la muerte, que en verdad causa mucho dolor matarla” (184), también lo es que poco después, el personaje es trasladado a un nuevo establecimiento penitenciario, pues ha sido inscrito dentro de la categoría de “preso político”. Lo que equivaldría a decir que al mismo tiempo que se resalta el carácter ornamental de la mujer, se admite la peligrosidad de su expresión pública.

De algún modo, la autora propone un gesto de redención -desde la década de los cincuenta-, para una identidad propia del siglo XIX que, a partir de las miradas escindidas circundantes a su protagonista, le permitirán a Russo evaluar la dicotomía que pesa sobre ella como mujer intelectual. Por una parte, esta escritora –bajo la ética perezjimenista- continuará siendo una entidad cercana a la estética melodramática y a la sobreemocionalización del discurso; por la otra, será una entidad facultada para reconstruir y revisar la Guerra de Independencia de Venezuela. Quizás por eso mismo, la intervención de la autora sobre ese período histórico es más moral que civil, pues propone un nuevo punto de acolchamiento discursivo para evaluar la participación de la mujer en el conflicto bélico. Por ejemplo, una vez que Luisa Cáceres ha sido trasladada a la Guaira, es interrogada:

-Y bien, señora: ¿Cuáles son las causas verdaderas de los delitos que se le atribuyen?

(...)

-Realmente, señor, no podría decirlo: nunca lo he sabido. Me privaron de cuanto me rodeaba, sólo por creérseme cómplice de mi marido...

Ya la mirada de Bobadilla es menos castigadora que antes, pareceme leer en sus ojos un poco de compasión hacia mí, cuando dice:

-Sí, es injusto ¡Todavía si hubiese sido acusada de delito de infidencia! Pero tampoco, pues tendría que tocarle al Tribunal competente y no a mí, la instrucción de este proceso! (sic) (...) Las leyes de la Monarquía y sus formas judiciales no pueden proteger a los patriotas, señora. Reconozco que su único delito es haber sabido guardar fidelidad a su marido durante el tiempo que lleva encarcelada... (Russo, 1952: 194- 195)

En el momento mismo en que Russo le imprime a su personaje una dimensión dramático-privada y una político-pública, genera una dificultad insalvable, incluso para los seguidores de la corona, al momento de evaluar su existencia. Un conflicto que, obviamente, seguirá sin resolver para la década de los cincuenta del siglo XX, cuando autora escribe y publica la novela. Desde una perspectiva política, resulta legítima la apertura de un procedimiento judicial hacia la protagonista y, pese a que se inscribe en un relato donde los espacios de heroísmo y villanía ya estaban claramente definidos para el momento de publicación de *La mujer del caudillo*, la voz narrativa no marca del todo con un signo negativo la actitud de Bobadilla.

El anacronismo permite entonces que con esta novela, que Russo intervenga el discurso histórico por medio de la desmitificación de dos de los pares mínimos fundamentales en la construcción de Independencia: clase-sometimiento y colonia-villanía. Quizás una de las escenas donde mejor se puede constatar esto es en la que le piden a Luisa Cáceres que, como “virtuosa esposa de uno de los monstruos de la Revolución” (250), firme una declaración de adhesión a la corona:

Las palabras del Capitán me llenan de indignación. Nunca pensé que el rechazar mi libertad por falta de salud, conocimiento del lugar y un poco de dinero fuese interpretado como un gesto de lealtad a los realistas, y grito:

-No es cierto eso. Yo sólo he tratado de que no hubiese engaño o fraude en mi castigo. Lo he hecho porque si las autoridades residentes en Venezuela consideraron preciso que yo viniese a este país en castigo y como represalia por el comportamiento de mi marido, mi única resolución era la de cumplir con ello.

-Pero, ¿no comprende que al decir eso se está jugando la vida?...¿Que se está castigando a sí misma? (...) Señora, espero que usted tendrá suficiente conciencia para no dar una negativa contundente a lo que el deber y un castigo seguro la obligan.

-Sí, General, el deber de servir y de libertar a su patria es seguido al pie de la letra por mi esposo, el general Juan Bautista Arismendi, y no seré en lanzar la piedra del escándalo que habría de conducirle al crimen. Soy su mujer y conozco perfectamente hasta dónde alcanza el cumplimiento de mi deber (Russo, 1952: 250- 251)

Esta tensión en torno a Luisa Cáceres como sujeto de la Historia se torna sumamente sugestiva, pues mientras el General pretende inscribirla como una tipología desvalida pero existente en el imaginario de la guerra –o, empleando términos más concretos, como “la esposa del rebelde”- ella se encarga de reafirmar las inestabilidades que subyacen a esa representación. Ciertamente, el discurso independentista, al menos en este episodio, no parece destinado a romper con las estructuras que habían mantenido a la mujer letrada al margen de la fundación de la República. Tampoco se muestran demasiados espacios abiertos a la participación femenina en este proyecto nacional; sin embargo, la voz que Russo le atribuye a su protagonista interviene para oponer las dos lógicas que se enfrentaban y, en medio de la objetivación que sufre, adquirir la capacidad de proponer su propia ética, una nueva expresión y hasta la posibilidad de defender a quienes debían representarla.

Podría decirse, incluso, que desde su reafirmación como presidiaria, su rebeldía a declararse realista y su decisión de permanecer bajo custodia, de alguna manera, la protagonista se “está haciendo cargo” de los héroes de la independencia, quienes necesitan ser leídos desde la distancia analítica, para inscribirse en una estructura histórica y política más global. Es decir, en cierto sentido, Luisa Cáceres de Arismendi –a partir de su estructura negativista- consigue movilizar el poder: se define a sí misma como no realista, a Arismendi como no monstruoso, su conducta como no

fraudulenta, lo que supone una visión minimalista de la Historia, que abre las puertas para la condición de ella como “mujer que sabe”, generada tras el diálogo.

Nuevamente, la autora propone un recorrido tortuoso, pues si bien es cierto que este acto de su personaje puede asumirse como un gesto de rebeldía, hay un esfuerzo por alinear a esta subjetividad al nivel de obediencia demandado para una “buena mujer” tanto en el perezjimenismo como en las primeras décadas del XIX. Tomar una opción política determinada, en este caso particular, es presentado como la asunción del mandato de no participar en la vida pública, dirigido a las mujeres. Por ello, no debería haber cuestionamiento o reprimenda alguna al momento de evaluar la situación. Al contrario, pareciera más conveniente para cualquiera de los dos proyectos nacionales en pugna durante la Guerra de independencia, que descartaban la existencia de la mujer intelectual, obviar cualquier comentario en torno a las dimensiones políticas de estos pronunciamientos.

Ahora bien, aunque *La mujer del caudillo* sea el único de los textos del corpus que moviliza de manera abierta un episodio bélico de la Historia nacional, coincide con el resto de las obras del corpus en un desplazamiento abrupto de la posición autoral. Ciertamente, en ninguno de los otros casos las voces narrativas se sienten facultadas para recuperar el perfil de algún héroe nacional; no obstante, todas las autoras actúan como usurpadoras de espacios remotos inexplorados.

En el caso de la obra *Memorias de una loca*, de Conny Méndez, basta con revisar algunos breves episodios para constatarlo. Por ejemplo, en uno de los primeros apartados del texto, la voz de Conchita afirma:

De papá Méndez sólo sé que era un abogado, que era andino y que cuando yo lo conocí estaba chochito, chochito. Ya no nos hacía ningún caso, ni nosotros a él.

El corredor amplio con su antiguo piso de cemento era el teatro ideal para nuestros zaperocos de los domingos. Allí los “niñitos” hacían corridas de toros. Nos sentaban a las niñas contra la pared a formar público. No sé por qué tenía siempre que ser yo “Cipriano Castro” y Rosarito “Doña Zoila”, pero así era (Méndez, 1955: 16)

Quizás porque el tono irónico del discurso hace menos violenta la analogía de lo que podría lucir en un texto más literal, la referencia al andino caduco -que no podía comprender a los niños, ni ser comprendido por éstos- pasó desapercibida en diversas aproximaciones críticas dirigidas a *Memorias de una loca*; sin embargo, es difícil vislumbrar porqué no ha sido comentada la fuerza política con que la voz narrativa comenta haber “sido” y/o representado a Cipriano Castro durante su infancia, en un juego carnavalesco donde las jerarquías sociales, políticas y genéricas quedan desacralizadas. Este episodio evidencia, como mínimo, una inversión de los lugares de arraigo en la construcción del pasado.

En la narrativa venezolana constituida por la historiografía, las novelas históricas e, inclusive, por algunos textos testimoniales, los sujetos masculinos heroificados se encargaban de construir la nación, al tiempo que las mujeres y los niños se dedicaban a contemplar y, por excepción, a registrar este proceso. En *Memorias de una loca*, por el contrario, se establece que mientras los niños hacen –o, lo que se torna más irónico aún, a la manera de los políticos “simulan hacer”- la nación, las niñas invaden los espacios de poder y se limitan a contemplar, no porque ése sea el lugar de los sujetos femeninos, sino porque la investidura presidencial o de primera dama que han asumido así lo exige.

El escenario teatral va fungir entonces como una contraimagen del escenario político nacional, en ambos habrá subjetividades poderosas a la vista, se mostrarán abusos de poder y se reiterará el control del más fuerte; sin embargo, en el proceso de espectacularización los andinos –el abuelo, el presidente encarnado y el que estaba en el poder para el momento de publicación de la obra- tendrán como única labor la recepción de ciertas subjetividades no comprendidas, ni autorizadas desde su poder simbólico. Así pues, este gesto de travestismo de la voz narrativa, no sólo profanará los lugares de autoridad, sino también la inscripción de diversas individualidades emergentes –propias del intersiglo y de los cincuenta- en el espacio político.

Cabría entonces preguntarse ¿por qué se afirma en las críticas antes aludidas que no hay una preocupación por lo político en este texto?, ¿por qué, si existe un ejercicio explícito de inscripción de una subjetividad en un pasado reciente, se habla de la reconstrucción de la intimidad?, ¿cuáles son los parámetros a partir de los cuales se está

comprendiendo el ingreso o no a “la política” como un espacio determinado de saber?, ¿qué ha convertido a los presidentes venezolanos en un sujetos historiables, mientras que el pasado de la mujer intelectual ha sido asumido como un discurso de otro orden?

Los estudios sobre *Memorias de una loca* firmados por Pacheco y Requena Torres, parecen manejar la misma lógica a este respecto, lo que lleva a pensar en que sus dictámenes no deben tener un origen azaroso sino que, por el contrario, son una consecuencia directa de ese juego de humor, parodia y reubicación del “yo” que la autora anuncia desde el comienzo de este libro. La carnavalización del lenguaje llama también, de algún modo, al disfraz del pensamiento sobre lo público y la vida ciudadana, con lo cual, la presencia en el texto de este elemento será estratégicamente trastocada “en un juego de niños”.

De esta misma forma, resulta importante recordar que la guerra y la lucha por el poder se habían erigido, para los años cincuenta, en una temática constante dentro de los relatos históricos latinoamericanos, precisamente por la idoneidad de estos acontecimientos para generar subjetividades acordes con la lógica androcéntrica. Del mismo modo, este tipo de discurso reforzaba la vieja creencia, marcada dentro del imaginario nacional, de que la “política” siempre había sido y debía seguir siendo producida por los ciudadanos –varones, mestizos y letrados–, mientras que mujeres, niños, ancianos e indígenas estaban obligados a inscribir y buscar tanto su pasado, como su vida pública en relatos de cualquier otra naturaleza.

Desde esta perspectiva, ciertamente, el tema de la política no estaría presente dentro de la obra de Conny Méndez; no obstante, en medio de la parodia y el juego discursivo, resulta por demás sencillo descubrir en esta narración una representación del “anverso político” venezolano. O sea, si bien es cierto que los gobiernos de Castro y Gómez, que sirven de marco a buena parte de los acontecimientos relatados por la autora, supusieron dentro de la Venezuela del intersiglo una militarización de los varones activistas, encargados de convertir el enfrentamiento y la lucha armada en una profesión, al tiempo que intentaban sobrevivir como sujetos y como individuos; también lo es que esta circunstancia provocó una movilización del sujeto femenino cuyas consecuencias más directas fueron percibidas en el país a partir de 1936.

En otras palabras, desde 1810, en la misma medida en que los hombres venezolanos, intelectuales, escritores y estudiantes, debieron enfrentar el poder, abandonar –como consecuencia de ello– sus espacios de productividad y tornarse sujetos sobreconsumidores demandantes de cuidados femeninos, las mujeres ingresaron masivamente al mercado laboral, debieron abocarse a construir y, más que nada, a asumir los espacios de productividad intelectual que se iban vaciando progresivamente. Hecho que explica –al menos parcialmente– la movilización sufrida por el sujeto femenino en la primera mitad del siglo XX, y que desencadenó, entre otros acontecimientos, la lucha por el sufragio y la participación ciudadana en las décadas de los treinta y los cuarenta.

Entonces, más que hablar de indiferencia por los grandes hechos de la Historia, podría mencionarse un desvío de perspectiva en la escritura de Conny Méndez. Un reencauzamiento de lo que debía ser el pasado nacional. Vale la pena recordar, a propósito de ello, la propuesta de Raquel Rivas Rojas manifiesta en el capítulo de *Narrar en Dictadura: Renovación Estética y Fábulas de Identidad en la Venezuela Perezjimenista* (2006), titulado “Memorias de una loca, el disparate de la pertenencia”. Ahí se enuncia:

Desde el centro mismo del régimen autoritario del general Marcos Pérez Jiménez, la voz disparatada de Conny Méndez muestra la fuerza y la pertinencia de una forma discursiva –la escritura menuda y frívola– no precisamente marginal, sino situada en una centralidad que podríamos considerar excesiva, desde la cual se pone en escena, para cuestionarlo, el disparatado espectáculo de la identidad. El exceso de centralidad es producto del lugar social prominente de la voz autobiográfica que narra este relato. Desde esa centralidad social, cultural y –en cierto sentido– política, la autobiografía se instaura como un género donde el giro subjetivo de la narrativa del período encuentra uno de sus momentos culminantes (Rivas Rojas, 2006: 129)

Al contrastar esta visión, con la de Garmendia y la de Pineda, por un lado, y la de Pacheco y Requena Torres, por el otro, se hace obvio que las tensiones entre esencialismo/existencialismo y ética/política alrededor de esta obra, se generan sólo si se analiza la anécdota sin tener en cuenta la subjetividad productora y producida al

interior del relato. Es decir, tanto la postura apolítica, como el esencialismo femenino se hacen patentes si se deja de lado la subjetividad que diseña –y en visiones como las de Cristina Ferrero expuesta en *Designios*, encarna- Conny Méndez, como mujer escritora. De hecho, constituye una recurrencia que en las aproximaciones donde se afirma la indiferencia política, también se vea a la protagonista como una individualidad acabada, monolítica y predecible.

Por el contrario, si se lee al personaje en contraste con los otros sujetos que simulan el juego político, el mismo adquiere una pluralidad que pone en tela de juicio la posibilidad de la Historia. Por ejemplo, las referencias que hace la voz narrativa para justificar el primer proceso migratorio de su familia, están llenas de vaguedades que bien podrían ser comprendidas como un ejercicio de reconstrucción de la oralidad y, al asociar la presentación de estos hechos con referencias políticas y sociales aludidas en los primeros apartados del libro, la estrategia compartida entre Yuye y Conny se vuelve mucho más agresiva:

Eugenio cumplió quince años y se reunió un conciliábulo en la sala de Titilá.

Hay que hacer algo.

Sí, hay que hacer algo.

¿Ustedes han oído lo de anoche?

No. ¿Qué pasó? (cuchicheo, cuchicheo, cuchicheo, cuchicheo).

¡No!

¡Sí! Hay que tomar una determinación.

Porque lo peor es que (cuchicheo, cuchicheo, cuchicheo, cuchicheo).

Y eso no es nada. Después lo que sucederá es que (cuchicheo, cuchicheo)

Muchos años después comprendí el misterio. En resumen, a mi familia no le gustaba el gobierno. El General Castro era muy bailarín y se sabía que era también muy picaflor.

La familia consideraba que todo eso sería un mal ejemplo para Eugenio. Lola, por el momento tenía trece años y estaba muy resguardadita en el San José de Tarbes, pero...

¿y después?

¡Qué barbaridad! ¡Qué peligro! ¡Nos vamos de aquí!

¡Nos vamos! (Méndez, 1955: 31)

Aunque es obvia la reiteración de la voz narrativa acerca de ese modo de percibir la Historia –o, lo que es lo mismo, la reproducción de “esas cosas de Yuyita”–, cuya capacidad para menguar la solemnidad y la habilidad performativa del discurso escuchado, generan toda una reflexión en torno a las categorías de “verdad” e “historia”, se debe tener en cuenta que en el proceso de reinención particular introducido en este apartado, se cuelan algunos residuos útiles para comprender mejor la negociación entre la década de los cincuenta y el siglo XIX ejecutada en este texto.

En primer lugar, el fragmento antes comentado continúa el gesto desacralizador que llevó a convertir en un disfraz la investidura presidencial; sin embargo, el comentario se ve marcado por el género y se define la oposición política de la familia, a partir del supuesto peligro que corría uno de los personajes femeninos. Esta dispersión de la lógica patriarcal resulta muy elocuente, sobre todo, al evaluar el intersiglo como período fundacional de la Historia venezolana.

Cabe recordar a este respecto, que el gobierno de Cipriano Castro fue inscrito dentro de la memoria venezolana como un proyecto marcado por el nacionalismo extremo, que hizo peligrar –por su misma naturaleza– los intereses de los grandes capitales venezolanos. Incluso se registró entre 1901 y 1903 una guerra civil en la que banqueros venezolanos –quienes habían prestado dinero al Estado bajo presión– y representantes de empresas transnacionales, intentaron derrocar al gobierno.

Estas referencias –sumadas al hecho de que Conny Méndez refuerce, una y otra vez, la adscripción de su familia a las clases altas caraqueñas y su relación con los grandes capitales del país– convierte la banalización del exilio en un gesto sumamente sedicioso. La voz narrativa no sólo desplaza el conflicto “real” de la Historia venezolana a favor de un trance emotivo, fundamentalmente experiencial, sino que además, sitúa en el mismo nivel de importancia –y, a medida que avanza el texto, podría decirse que de absurdo– los prejuicios asociados a la salvaguarda de “una señorita” como Lola y el afán por conservar, cuidar y multiplicar la fortuna de los Méndez.

No hay pues, dentro de este episodio respeto alguno por la lógica de la productividad, un principio que se mostró tan fuerte en determinados discursos de

comienzos del siglo XX y que fue tan recalcado dentro del pensamiento desarrollista del perezjimenismo. Por el contrario, la herencia familiar nunca es asociada, al menos no abiertamente, con el acontecer político, lo que resta potencia simbólica a la figura presidencial. La transgresión inicial, marcada por el travestismo, en este caso va a ser mucho más conclusiva, pues el primer mandatario sólo será aludido para recordar que su presencia no tiene ninguna importancia.

No parece ser casual a este respecto que el único personaje de la obra que se enfrenta directamente a un político venezolano sea doña Lastenia, madre de la protagonista y mujer del XIX por antonomasia. Esta mujer es –además– un constructo de origen aristocrático, cuya función debía ser la salvaguarda de las costumbres familiares; sin embargo, al describirla, en un apartado irónicamente titulado “Mamá”, se establece:

En los días en que Venezuela se arrastraba temblando a los pies del General Gómez, a mi mamá se le enfrentó una proposición que, el aceptarla contrariaba sus principios y el rechazarla contrariaba al General Gómez. A pesar de que la manifestación más leve de desaprobación hacia el general podía acarrear el caos, mamá no vaciló en repudiar abiertamente la proposición en términos inequívocos. Toda la familia estaba pavorizada esperando la ruina y el destierro (...) El nombre de Juan Vicente Gómez no se mencionaba en casa, el nombre de mamá no se mencionaba en Maracay, pero no ocurría nada más (Méndez, 1955: 51)

Luego se narra cómo doña Lastenia asiste al velorio de Juan C. Gómez, hermano del General y, aunque ninguno de los dos se disculpó por lo acontecido, se deja claro que el poder político fue el primero en doblegarse:

A los pocos meses de esto, mamá preparó su viaje anual a Europa, esta vez optando embarcarse por Puerto Cabello.

Julio se encontraba en Maracay y ella le avisó que se detendría unos minutos para despedirse de él (...) A un costado de la calle había una gran fila de automóviles estacionados y del primero vimos bajarse la figura del General y de los otros de su séquito

habitual. Avanzaron caminando hacia el carro nuestro. El séquito se detuvo a la distancia. El General se acercó y le tendió la mano a mamá, diciéndole: Doña Lastenia, he venido especialmente para desearle un feliz viaje. ¡Hecho único, yo creo, en los anales de este período! (Méndez, 1955: 53)

La humanización de Juan Vicente Gómez aquí presentada, sólo adquiere unos mínimos rasgos de verosimilitud, cuando entra en diálogo con un sujeto femenino movilizado. Doña Lastenia Guzmán no sólo interactúa abiertamente con el poder, sino que goza de la facultad para actuar de una forma contraria a los deseos del mismo. Evidentemente, la supuesta capacidad productora de efigies que tenía el gobierno en las primeras décadas del siglo XX, no consigue moldear a esta subjetividad que si bien consume estas imágenes –pues, por ello es capaz de reconocer la obligatoriedad de asistir al velorio- se sabe poseedora de un discernimiento pocas veces reconocido en un sujeto femenino de su tiempo.

A la vez, tanto la Presidencia de la República, como el individuo que la ejerce dejan de ser un sistema y se convierten en procesos discursivos, sobre los cuales se combinan diversos códigos, se plantean modificaciones en las condiciones de recepción y enunciación y, lo que resulta aún más interesante, se desarrollan situaciones comunicativas diferentes, encargadas de modificar la estructura inicial. Tanto “la mujer” del siglo XIX, como el presidente autocrático, devienen sujetos históricos que, al igual que ocurre con Conny Méndez a lo largo del perezjimenismo, atraviesan y son atravesados por el acontecer inmediato.

Esta desacralización de los sujetos tradicionales del poder, inaugura el territorio ideal para generar nuevas heroicidades. En *Memorias de una loca*, la reiteración y prolongación de la sátira, del relato histórico y del melodrama permiten la formulación de una técnica de recuerdo y, a la vez, la pregunta sobre si el pasado “realmente” ha sido. Quizás por ello, al marcaje del origen, le sigue un trazado de múltiples recorridos épicos que protagoniza la autora antes de devenir “heroína”.

En el apartado “La loca en Italia”, por ejemplo, uno de los primeros conflictos que se recupera –bajo esta gama de tonos- será el de la identidad nacional. Conny se

dice “mujer venezolana” en muchas ocasiones dentro del texto; sin embargo, la categoría nunca se define en términos certeros, sino a partir del contraste y la negación:

El muchacho no sabía otro idioma que el propio y era la primera vez que yo oía hablar en italiano corrido. Los de habla castellana estamos bajo la impresión que el italiano es un idioma facilísimo para nosotros, y decimos:

¿el italiano? Idéntico al español. No hay para qué darse el trabajo de aprenderlo (No, si así es, cuando alguien te diga “Schiude la finestra”, vamos a ver si entiendes que te están mandando a cerrar la ventana).

Casi todo el mundo conoce algo de italiano por haberlo escuchado en las óperas. Pero a mí que no me gusta la ópera y no me llevan a una ni amarrada ¿en donde más podía haberlo oído? En aquel entonces, la Plaza Bolívar era aún venezolana... (Méndez, 1955: 78)

Existen dos movimientos simultáneos dentro de este fragmento, que le atribuyen un poder simbólico mayor a la experiencia subjetiva del viaje. En primer lugar, la voz narrativa no establece vínculos con sus contemporáneos, sino que marca una distancia enorme que llama a la reflexión sobre la especificidad de la Patria. Tras asumirse como venezolana, la protagonista establece vínculos entre su identidad y “los que hablan castellano”, comunidad que trasciende y, al mismo tiempo, desestabiliza la pretendida definición continental que marcaba la narrativa latinoamericana de la década de los cincuenta. En medio de este desplazamiento, se propone una parodia sobre la condición de la alteridad.

En la anécdota se responsabiliza al grupo de adscripción de haber “simplificado” la imagen y el discurso del otro, lo que rompe con cualquier posibilidad de comunicación. Por eso, la autodesignación y el establecimiento de vínculos lingüísticos e históricos -y nunca geográficos- con un grupo de pertenencia, dará cabida a una denuncia en torno a los peligros de la homogenización identitaria. Un gesto que, además, dentro de este texto apunta a comprender una serie de especificidades del proyecto perezjimenista –tales como el nacionalismo, la idea desarrollista, la modernidad sin modernización y la llegada de grandes masas migratorias-, en tanto aristas importantes para la elaboración del “yo” de la mujer intelectual ¿Qué

implicaciones tendría entonces el viaje épico para esta escritora?, ¿cómo estará caracterizada la heroína resultante del mismo?

En primer lugar, no deja de ser interesante la caracterización del “viajero latinoamericano” y el contraste que establece la voz narrativa ante este constructo, particularmente al momento de definirse como sujeto de la epopeya. Conny –al igual que en el apartado “Nosotros”- habla de “casi todo el mundo”, pero esta vez se autodesigna como excepción. Pese a ser una mujer creadora de discursos, reniega de la ópera en tanto producto de la alta cultura frecuentado por y hasta dirigido a “las señoritas de sociedad”, al mismo tiempo, admite “no saber” italiano no sólo porque no se ha dedicado a “aprenderlo” –gesto que desvincularía, nuevamente, al sujeto del discurso de la educación formal- sino porque además, los intercambios subjetivos que se llevaban a cabo en las décadas de los cuarenta y cincuenta en Venezuela, no se habían iniciado.

De este modo, más que una búsqueda de identidad, el nacionalismo propio del proyecto desarrollista pasará a ser leído dentro del texto como una forma de negar el conocimiento y la visibilidad a sectores alternativos de saber. Ciertamente, la ironía que subyace a la representación de la “Plaza Bolívar” como un lugar extranjero, podría ser asumida como una crítica a la llegada reciente a Caracas, de grandes masas migratorias; no obstante, el hecho de que la protagonista encuentre en ese proceso herramientas para la comunicación, conduce al establecimiento de nuevos vínculos y nuevos individuos nacionales.

Esta dinámica, además, se va a proyectar sobre la reconstrucción de la Historia propuesta al interior del discurso. Al hablar de ciertas figuras como el Papa Pío XI o el mismo Napoleón, la autora equipara el origen del pensamiento occidental con la llegada de Colón a América, propuesta pocas páginas antes. No sólo porque se trate de una referencia histórica, sino –sobre todo- por la aproximación impostada, el empleo del lenguaje y la lectura paródica de ciertos símbolos fundamentales de cada cultura. En principio, Conny la viajera relata cómo llega al Vaticano en las primeras décadas del siglo XX, aunque ella confiesa sentirse en “la luna”. Una vez ahí, le informan que debe “cubrirse de negro profundo desde la cabeza hasta los pies” (81), para poder observar desde lejos al Papa. Entonces, sugiere:

Únicamente en Carnaval he visto yo semejante comparsa de mojigangas. A la legua se distinguía que todos vestían “chivas” alquiladas y no había un traje, que le sirviera al que lo llevaba, rematado por un amigo caraqueño panzudo a quien le llegaba el pantalón más debajo de la barriga y el chaleco más arriba, presentando entre ambas prendas, una bomba de camisa blancas con rayitas verdes. Razón tuvo su presente Santidad al abolir tales desacatos, irreverencias y profanaciones, reconociéndole al aspirante el derecho a vestir según su propio concepto de lo que es cónsono con el respeto (...) Parecíamos un mosquero en un plato de azúcar (Méndez, 1955: 82)

De los dos comentarios anteriores, se puede deducir que los viajes emprendidos por la protagonista de *Memorias de una loca*, no tienen como fin último ni la fundación de una nación ni el descubrimiento de una individualidad, tanto menos el descubrimiento de algún espacio de pertenencia. Por el contrario, a medida que se van acumulando los traslados en el texto, cada vez quedan menos ritos de iniciación, menos iconos culturales y menos elementos de adoración reconocidos por cualquiera de los personajes. Ciertamente, en este caso, el cuestionamiento del poder simbólico no va dirigido directamente a la figura del papa, sino a quienes se disfrazan de sus adoradores; no obstante, la repetición del acto de vestirse de negro e ir al Vaticano, adquiere en esta obra un toque subversivo.

La escena pudiera asociarse con muchas otras representaciones de viajes propias de la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX; sin embargo, como ya se mencionó, la cercanía de Conny a la alta jerarquía de la Iglesia se desvía de sus fines originales, con lo cual, el personaje renueva las posibilidades de subjetivación que hay en ese tránsito. Esta desfiguración, además, expande los límites de inteligibilidad sobre las mujeres venezolanas que se habían pretendido fijar en la Venezuela de los cincuenta, pues al haber otros objetivos, salen a la luz nuevos ejecutores.

Simultáneamente, la capacidad represiva de la Historia se ve desplazada dentro de esta obra hacia prácticas sociales que, según la voz narrativa, son absolutamente endebles y sustituibles. Por ejemplo, cuando Conny, intelectual viajera, asiste a la ópera y le confiesa a sus acompañantes que no disfrutó el espectáculo, lo hace rechazando la

distinción entre una serie de pares jerarquizados, como femenino/masculino, saber popular/saber académico o memoria oral/historia escrita. En esta disolución se genera otra forma de narrar el devenir político, una alternativa que se plasma en los párrafos finales de este apartado:

No sé, pero el silencio fue tan largo que me volví a mirarlos y estaban todos pensando boquiabiertos. De pronto hubo una especie de rotura repentina de tensión. Algo así como si se sintieron comprendidos, apoyados, justificados, qué se yo. Se allanó el ambiente, se hizo cordial y quitándose todos la careta de falsa postura, se tornaron comunicativos, revelando cada cual su variedad de interesante original y colorida personalidad (...)

En estos días recibí una carta de Betty. Me cuenta que ninguna del grupo olvida la noche aquella, refiriéndose a ella con el apodo de “Ides of March”, porque marca la fecha en que murió en casi todos un tiranejo que hoy se llama Complejo de inferioridad, aunque para mí se llama hipocresía (Méndez, 1955: 132)

Obviamente, al asignarle el papel de tirano al “complejo de inferioridad” y restárselo al Estado, la autora desplaza el poder opresivo desde el territorio político, hasta el espacio ético, pero lo que resulta más elocuente en este hecho radica en que sólo dentro de este desplazamiento, la protagonista adquiere la capacidad de fundar. Ella va a ser la creadora del “Ides of March”, celebración que en una dirección inversa al carnaval, lleva a la construcción de identidades plurales, fluctuantes, que bien podrían mantenerse activas en la sociedad por el resto del año.

La trasgresión contenida en el gesto de asignar un nuevo rostro—con las condiciones necesarias para erigirse como el verdadero— a sus compañeros, les otorga a las declaraciones de “la loca” el poder simbólico de un documento. Una resemantización que —además de la forma de reconstruir— ayuda a replantear el enfoque de su negociación con el pasado y el espacio público. Obviamente, este primer gesto parodia la visión positivista que, a su vez, delimita la evolución y el alcance de conceptos como “hipocresía”, “personalidad”, “complejo” e, incluso de “idus”, por tanto, el registro del acontecimiento puede llegar a parecer canónico; sin embargo, la

ambigüedad con que la voz narrativa lo refiere, aporta un aire interpretativo y refuerza la capacidad interpeladora de la protagonista.

No se puede dejar de lado que parte de la fundación de “Ides of March”⁴¹, se debió a que la voz narrativa decidió desprenderse del marcaje simbólico de la alta cultura. Un territorio ajeno, entre cuyos signos incluyó, explícitamente, *Las vidas de Plutarco*. Conny asegura que “nunca ha podido entrar” a este texto y, al decirlo, emplea una metáfora de movimiento que le asigna connotaciones alternativas al gesto de fundar la festividad. Al “estar fuera” del relato de la caída del emperador que se conmemora en esas fechas, la protagonista se encuentra a salvo de su moraleja, su trascendencia y, sobre todo, de su capacidad performativa. Concretamente, en la traducción de las *Vidas paralelas* elaborada por Antonio Ranz Romanillos y reeditada en el año 1952, se dice que el día del asesinato de César:

Estrabón el filósofo refiere haberse visto correr por el aire y muchos hombres de fuego, y que el esclavo de un soldado arrojó de la mano mucha llama, de modo que los que le veían juzgaban se estaba abrasando, y cuando cesó la llama se halló que no tenía ni la menor lesión. Habiendo César hecho un sacrificio, se desapareció el corazón de la víctima, cosa que se tuvo por terrible agüero (...) Todavía hay muchos de quienes se puede oír que un agorero le anunció aguardarle un gran peligro en el día del mes de marzo que los Romanos llamaban los Idus. Llegó el día y yendo César al Senado saludó al agorero y como por burla le dijo: “Ya han llegado los Idus de marzo”; a lo contestó con gran reposo: “Han llegado, sí, pero no han pasado” (Plutarco, 1952: 340)

Ahora bien, según confiesa la “loca” de nuestras memorias, ella nunca pudo conocer, reconocer, ni pactar con este discurso, con lo cual, para ella, la apropiación de

⁴¹ Aunque en *Memorias de una loca* no queda del todo claro si el paralelismo con las “Ides of march”, se debe a que los acontecimientos se llevaron a cabo el quince de marzo, hay –sin duda– una referencia de la autora a la celebración romana de ese día, que hasta el año 44 a.c. presentaba una connotación festiva, promisorio de buenos augurios. Pese a ello y a propósito de la obra teatral en la que Conny se duerme, no se puede obviar la relación de Julio César con esta fecha. Este emperador no sólo fue asesinado en las Idus de Marzo, sino que además –según relata Plutarco– poco antes de morir se mofó de quienes habían predicho su caída.

los “Idus de marzo” supondrá el acceso a un espacio alegre y festivo. De esta misma manera, su fortaleza y/o imperio discursivo, basados en el ejercicio de una intelectualidad alternativa, no corren riesgo alguno de ser predichos, ni ponen en peligro su capital simbólico, pues el “analfabetismo cultural” se ha constituido como un territorio seguro para el pronunciamiento.

Surge entonces en este episodio la pregunta por el canon, pues si bien es cierto que Plutarco ha sido canonizado dentro de la literatura occidental como uno de los fundadores de la cultura, al tiempo que sus escritos constituyen una fuente de conocimiento innegable, también lo es que –tal y como pasa con *Memorias de una loca*– las aseveraciones de este biógrafo establecen la oralidad como punto de origen. Así pues, el gesto de haber fijado en la escritura las vidas de los famosos no distaría demasiado de la construcción de personajes como Nunu o Yuye ejecutada por Méndez. Entonces, surgiría la duda de si el rasgo clásico de *Vidas paralelas* se debe al paso del tiempo, a la majestad de los biografiados o bien a las circunstancias de enunciación.

Aún más, aquí se señalan dos elementos fundamentales que desmarcan el discurso de Conny Méndez de las biografías tradicionales, al tiempo que le adicionan a esta escritora una dosis importante de autoridad dentro de su campo cultural. Por un lado, su lenguaje se hace absolutamente “legible”, pues en este ejercicio de escritura, no se intenta traducir la lengua popular frente a la norma culta, sino que – sencillamente- se propone el diálogo con el pasado como un pliegue, un punto de encuentro de diversas formas de expresión.

En segundo lugar, la protagonista declara que no está más o menos cerca del canon literario por necesidad, sino por elección. Ella se encuentra calificada para decodificar y contextualizar la ópera, la escritura de Shakespeare o los textos de la literatura clásica; sin embargo, decide mantenerse al margen porque dentro de su reconstrucción de la memoria privilegia espacios y subjetividades ajenos por completo al pasado que (re)producen estas expresiones culturales. Así pues, la marginación en este caso no es padecida, sino provocada por la voz que se autodesigna como intelectual.

Finalmente, no deja de ser curioso que, tras el percibir el carácter abiertamente legitimador de este apartado, al desplazamiento hacia los orígenes temporales del personaje –su búsqueda y reescritura del pasado, su ajuste de cuentas con la Historia- le siga un recorrido por España, el origen geográfico de la familia Méndez. En su posición de artista consagrada, la protagonista viajará a Madrid y Cádiz, donde en condición de intérprete –según todas las acepciones del término-, tratará de dar cuenta del nuevo lenguaje y la nueva nación venezolana, encarnados en esa alternativa subjetiva que ella ha inscrito a lo largo de sus memorias.

Ahora bien, esta ruptura con la construcción del pasado desde la política y los grandes acontecimientos que Méndez propone de forma paulatina, se va a tornar mucho más abrupta en *Memorias disparatadas*, de Cristina Ferrero. Desde el comienzo mismo de esta obra, la voz narrativa inicia un proceso de desestabilización del poder, que parte del solapamiento de autorías y visiones del pasado.

Al hacerse llamar “La Autora”, en versalitas, Ferrero no sólo se carga de “Autor(idad)”, sino que también marca la flexión femenina del sustantivo con el que se autodesigna, para dejar clara su posición subjetiva. Según lo expuesto, “LA Autora” edita este texto entre cuatro y seis años después de haberlos escrito, lo que no sólo devela que antes de la edición de *Sylvia*, ya Cristina Ferrero se sabía inmersa en una red discursiva, sino que también confirma que hubo un gesto irreverente y destructor antes de la realización del melodrama. La ironía se reproduce en *Memorias disparatadas* cuando -tras la portada del primer relato, que lleva por título “La familia Farabuti”- se muestra a once personajes subiendo las escaleras en fila, junto a los cuales se indica:

La edición de este primer libro, autorizada por mí, debería constar únicamente de doce ejemplares. Pero como cuesta casi lo mismo imprimir doce que mil, los novecientos ochenta y ocho restantes, si es que se venden (ay!), pueden muy bien ser leídos por quienes desdeñen las obritas ingenuas de mera distracción. En cuanto a los señores críticos..., me gustaría decirles que no solicito su autorizada opinión ni les concedo beligerancia; pero me suena como tan feo! (sic) (Ferrero, 1959: 11)

Aunque el uso de la expresión “me suena tan feo!” para desdecir la auctoritas de Ferrero pudiera estar reactivando la parodia de las relaciones belleza-feminidad, tan frecuentemente representadas en los medios impresos durante perezjimenismo, el elemento más interesante de este párrafo se encuentra en el diseño del lector ideal. En principio, se establece que la subjetividad requerida para la recepción de este libro era poca o inexistente dentro de la Venezuela de 1953, cuando es fechado el relato, y que esta carestía se conservaba para 1959, cuando finalmente es publicado el mismo, pues con una docena de ejemplares se hubiera cubierto este contingente humano⁴². En segundo lugar, se sugiere entregar los textos “que sobren” a otro colectivo mucho más amplio y heterogéneo –aunque no por eso más deseable como público ideal- incapaz de comprender la existencia de unas “obritas ingenuas”, lo que de algún modo deslegitima al sujeto lector reconocido desde el canon literario. Finalmente, se habla de los críticos especializados como un tercer grupo de receptores no deseados, a quienes no se les niega la existencia, aunque sí la importancia.

Este pequeño fragmento sirve entonces para redefinir varios códigos importantes en la comprensión del campo intelectual: el acceso a la palabra escrita ¿Quiénes escriben?, ¿a quién pertenece la grafía?; el capital simbólico de los intelectuales: ¿quiénes leen?, ¿por qué la lectura de otro es o no importante?; el canon literario ¿quiénes estructuran el canon literario?, ¿cuáles son sus mecanismos de ordenamiento y exclusión?; y, finalmente, las instituciones: ¿quién le aporta la condición de legible a un texto?, ¿por qué es o no mercadeable la escritura?

Ahora bien, la autoridad cuestionada con estas expresiones no parece ser sólo la de los intelectuales del perezjimenismo, asentados en el poder cuando se escriben estos relatos, sino también de la de los pensadores del intersiglo, dado que ellos coexisten con los acontecimientos aquí relatados. Aún más, a medida que el relato avanza, la autora deja cada vez más claras las insuficiencias punitivas del modelo de educación venezolano para las primeras décadas del siglo XX, lo que demuestra el deseo de desacralizar los espacios de poder en diversos momentos de la Historia.

⁴² Otra lectura posible de este texto es la coincidencia del número de ejemplares con el número de hermanos, un gesto que resultaría absolutamente irónico si se tiene en cuenta la recomposición permanente de la familia que se propone en el texto.

Al mismo tiempo, la autora lleva al extremo del ridículo la necesidad de clasificar, disciplinar y producir nuevas subjetividades, demostrada por el Estado venezolano en la década de los cincuenta. Particularmente cuando muestra a uno de los sujetos “en proceso de diseño” estableciendo su propio sistema de clasificación de individuos. Carmen, la protagonista de esta obra, propone un baremo que –además- estará al margen del manejo “disciplinado” de la lengua y del conocimiento de las actividades domésticas, demandado a las niñas en el contexto de producción de la obra.

Ahora bien, “la conducta deseable” que se estableció en el pasado, sin duda, obedece al deseo de vivir un presente con características determinadas. Por ello, mientras Ferrero acusa un proceso de invisibilización dentro de la Historia nacional, también se encarga de conferirle a la voz narrativa cierta discrecionalidad naturalizada “como de las hermanas” a partir de la cual dará cuenta de su subjetividad en medio de todas las prácticas performativas que se desarrollan en la escuela. Es decir, no sólo hay un desecho de las prácticas definidoras anteriores, sino también una generación abierta de nuevos parámetros de clasificación individual:

Mire, Sor...-contesté a cierta reprimenda-, convénzase de que todo bobo tiene buena letra, come mucho pan... y saca 10 Más. El talento está reñido con la buena educación. Entonces tú debes ser un prodigio en talento –cortó la Hermana. No tanto, Sor... -dije fingiendo exagerada humildad (Ferrero, 1959: 74)

Asimismo, recuerda a Sor María de la Luz, cuando hablando de Santa Teresa, afirmó:

Podemos reconocer su invisible presencia por ese perfume de rosas... Tal vez ahora mismo, en medio de vosotras, se encuentra ella presente. No percibís acaso como si el aire estuviera aromado de rosas...? (sic) (...)
En ese momento dispara Consuelo:
Pues aquí lo que está oliendo es a suela podrida y a pie sucio.
Para colmo dijo esto último con otra palabra feísima, muy venezolana, que todas sabíamos escribir con cuatro iniciales. La carcajada fue general, y Consuelo fue expulsada

del aula sin contemplaciones, a los acordes del regaño de Sor Luz y de las risas. El encanto del momento estaba roto. Yo sentí en el fondo del alma una intensa decepción y jamás he podido acostumbrarme a esa especie de vandalismo espiritual que impulsa a algunas personas a disparar alguna frase que profana y destruye esa niebla de sentimientos conmovidos (Ferrero, 1959: 75)

Al leer estos fragmentos, se evidencia que Carmen Farabuti, en determinados momentos, asume la dupla poder/saber con el mismo autoritarismo que lo hicieron las hermanas del colegio. Ella conoce los límites de la virtud y los separa de la escala conductual diseñada para las señoritas de su tiempo; sin embargo, no todo lo que se distancie de este *ethos* le va a resultar admisible. Parece, pues, haber un nuevo ejercicio de censura. Pese a ello, emergen tres elementos fundamentales que convierten su discurso clasificador en un “tercer espacio”: Carmen negocia tanto con las hermanas como con Consuelo la validez de su sistema de evaluación; es capaz de reconocer integridad en quienes no se adaptan al mismo; y, finalmente, el mecanismo que diseña es irregular y movable, por tanto, no logra generar equivalencias que porten nuevas jerarquizaciones. Evidentemente, no sólo hay un planteamiento de una nueva escala de evaluación, sino también de un mecanismo alternativo para crear este tipo de instrumento.

Este gesto le otorga cierta porosidad a la escuela como institución, lo que le resta capacidad performativa, al menos en la década de los treinta. Un movimiento, sin duda, indispensable para que una mujer autora pudiera existir, adquirir voz y legitimarse en el imaginario nacional, dos décadas más tarde. En estos relatos, la voz narrativa no sólo estaría hablando de entidades marginales que desafían la autoridad, sino de una estructura de poder inestable, en cuyo interior se producen dinámicas culturales específicas que dan lugar a textos como el que el lector consume o el diario escrito por una mujer, al que se alude en el primer apartado.

Se podría decir entonces que en lugar de erigirse como el lugar donde se uniforman las diferencias entre individualidades femeninas, dada la ineficiencia de sus entes rectores, esta institución llega a ser el territorio donde determinadas subjetividades nacen y desarrollan su discurso; más que como un lugar de arraigo, la

escuela es presentada como el punto de quiebre, donde al acceder a determinadas formas de expresión, la mujer letrada disloca propia identidad y, al hacerlo, seduce —en el sentido etimológico del término— el curso del proyecto nacional en su totalidad.

Un gesto peculiar a este respecto lo constituye el hecho de que al interior del colegio de monjas, las estudiantes hayan desarrollado un lenguaje propio, con reglas definidas por ellas mismas:

Durante el Cuarto Grado predominó, sin embargo, entre nosotras la malacrianza. La primera complicación es que nos destinaron como maestra a la pobre Sor Marisa Bellini, a la que ya desde el curso anterior habíamos escogido como víctima propiciatoria. De su habilidad como profesora nos habla muy bien precisamente el hecho de que, ocupando tanto tiempo en travesear, pudimos aprobar el año y sacar buenas notas en estudio. Pero en conducta, Dios!...(sic) En primer lugar dimos en bautizarla de un modo que, desde luego, aunque no tiene nada de grosero, no transcribo por respeto. También nosotras resolvimos llamarnos Masico, Tuto, Lila, Satuta, Caballar, Lanar, Cabrío, Porcino, y con estos y otros apodos menos inocentes nos escribíamos recados en letra de imprenta, con lo cual, aunque nuestra correspondencia fuese interceptada, no corríamos riesgo alguno. Teniendo el recreo para comunicarnos, preferíamos el estilo epistolar:
“Satuta: cuando Juana Pelotas se descuide nos vamos por la peña, no?
MASICO” (Ferrero, 1959: 80)

Definitivamente, la recodificación del lenguaje y el cambio de nombres propios son dos estrategias recurrentes a lo largo de la Historia del continente, sobre todo al estudiar las tensiones poder/subalternidad. La resistencia a emplear el idioma del conquistador y, lo que quizás resulte más interesante, su uso a partir de un desconocimiento abierto de las normas que lo rigen, ha sido desde siempre una forma de quebrar cualquier intento de dominación. Pese a ello, y al tono lúdico-humorístico que le imprime la voz narrativa al hecho, en este caso la treta adquiere una nueva dimensión.

Por una parte, las niñas definen el perfil de la autoridad, le otorgan un nombre para ella desconocido y le convierten en inmanejable su propia identidad. De hecho, la

voz narrativa varias décadas más tarde, se niega a descubrir este apelativo pues, de hacerlo, estaría cediendo parte de su poder. En segundo lugar, las “niñas” eligen como nombres para ellas mismas y para sus pares, algunos términos que parecen provenir de las aulas de clases –pues son tomados de la biología o las clases de arte-; no obstante, ellas les dan un uso alternativo y, con eso, inutilizan la práctica de la docencia.

Deponer un nombre femenino, que, además, en muchos de los casos como Carmen o Consuelo, es también una marca de devoción cristiana, a favor términos como “porcino” o “caballar” que deberían designar una especie animal, sirve -a un mismo tiempo- para desacralizar el saber especializado de las maestras, parodiar la irracionalidad o animalidad que frecuentemente se le asignaba a las mujeres venezolanas en los medios de comunicación de los cincuenta, desnaturalizar las relaciones entre belleza y feminidad tan en boga para esos años y, finalmente, dar un uso político a diversos mecanismos de exclusión.

Esta deformación verbal del “yo” –apoyada con la desfiguración plástica y caricaturesca, incluida en páginas anteriores- si bien pareciera que deslegitima como sujeto del discurso a la protagonista también va a repercutir en su relación con la autoridad. La pérdida de valor simbólico de esta individualidad, va a obligar a las hermanas –garantes de generación de “la mujer” ideal- a condescender frente a su mirada paródica sobre las diferentes instancias del poder político:

Sor Marisa solía castigarme con frecuencia colocándome tras del pizarrón y era ésa mi mayor felicidad: a hurtadillas me apropiaba de un trocito de tiza y me dedicaba a pintar matachos, caricaturas de mis compañeras, de mí misma y, naturalmente, de Sor Bellini. Mi tema predilecto era dibujar un caballo vestido, parado sobre los cuartos traseros y con gorra militar. En cierta oportunidad lo dibujé en plan de conversación con la caricatura de Sor Bellini y ella me sorprendió. Llamó a otra alumna y dio vuelta al pizarrón, para que todas admiraran el dibujo. Luego comentó sonriente:
El retrato mío está muy bien. Pero el suyo está mucho mejor –Como ven esta vez me ganó la partida en ciento y raya (Ferrero, 1959: 81)

Para la lectura de este fragmento, el hecho de que, según la voz narrativa, las acciones se hayan desarrollado en 1936, pero se relaten en 1954, adquiere un significado adicional. En primer lugar, es importante recordar que para los años treinta y cuarenta, en Venezuela, la caricatura fue una de las plataformas discursivas por excelencia, para la expresión de la disidencia política. En buena parte de los diarios de circulación nacional, quienes adversaban las medidas tomadas por Juan Vicente Gómez, Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita, emplearon la caricatura como forma de desacreditación del poder y de representación para su alternativa ideológica.

Ciertamente, durante el perezjimenismo, dada la apropiación que realizó el Estado de buena parte de los medios impresos, esta práctica se había hecho cada vez menos frecuente; no obstante, en el año 1952, el Premio Nacional de Periodismo –en cuyo jurado se encontraba excepcionalmente una mujer intelectual, Lourdes Morales– consideró a los “caricaturistas” como parte de su gremio, pese a que hubo mucha resistencia por parte de los sectores más conservadores de la intelectualidad. Así pues, en medio del “castigo” que supuso para el personaje encontrarse a solas con una pizarra en blanco, la circunstancia fue propicia para que ella también invadiera esta expresión que había sido absorbida por los registros de la alta cultura.

Del mismo modo, la invasión de este código desplaza los cuestionamientos dirigidos al poder local, hacia el poder nacional. El juego de fechas, permite encubrir cualquier crítica hacia la presencia de los militares en el gobierno pues si bien para el año 1936 esa tensión constituía un problema –estaba de un lado la exigencia de democratizar el país por parte de la sociedad civil, frente a las dificultades de negociación que se le presentaban a Eleazar López Contreras–, lo era mucho más en 1954, cuando Marcos Pérez Jiménez había desconocido los resultados del plebiscito de 1952 y, por tanto, se había erigido abiertamente como dictador.

A vista y paciencia de sus maestras, Carmen Farabuti emplea el código de la caricatura para “animalizar” a los militares y, con ello, acercarlos a la visión de los sujetos femeninos que circulaban en prensa. Según esta representación –elaborada además, por un sujeto que ha elegido llamarse “la porcina” o “la caballar”– la irracionalidad no sólo sería un atributo de las mujeres que circulaban en el espacio

público, sino un rasgo extendido en el mapa subjetivo nacional. En este diálogo, resulta sumamente interesante la visión del poder plegado sobre sí mismo, que encarna Sor Bellini. La monja reconoce su cuerpo, su rostro y su expresión en el boceto que ha producido su estudiante y, como si esto no bastara, se deja penetrar por el tono paródico, y lee a Carmen como parte de a la (des)figuración del poder que ella misma ha ejecutado.

Se propone entonces un último recurso empleado por la autora para resguardar su expresión, una interesante diatriba en torno al funcionamiento de la “memoria” y la “verdad”. Una disputa que dará lugar dentro del texto a la inserción de un último relato titulado “Un matrimonio como no hay muchos”, donde –por medio de una serie de estrategias textuales- esta discusión se verá suspendida. Un ejemplo de ello es la referencia intertextual a la novela *Silvia* (1956), editada por Cristina Ferrero, tres años antes de la aparición de *Memorias disparatadas*, aunque –en un juego de desplazamientos- la autora dice haberla escrito dos años después. Según expone la voz de Carmen Farabuti, casi al final de “Diablillos azules”:

*Como a las externas nos parecía horrendo (y lo era) el sombrero de jipa que teníamos que usar, y como no era posible lograr que **no se nos olvidara** traerlo, la Hermana Directora ofreció un ocho en conducta a la que volviera a sufrir amnesia (...) esta vez, a unas cinco alumnas se nos olvidó de veras el dichoso sombrero y no hallábamos qué hacer, paradas bajo los pinos de la escalinata que suplier a nuestra amada **peña**. De pronto vimos venir a Carolina Espinosa con su hermana Maruja. Marujita era un ángel a quien jamás se le olvidaba el sombrero, que era (...) el más horrendo de aquella colección de monstruos. Sylvia Larrazábal, una de nuestras compañeras de amnesia, logró convencer a Maruja de que entrara al colegio con el de su hermana y nos dejara el suyo. Carolina se unió a nuestra banda, como de costumbre, y vimos a Sylvia encasquetarse el sombrero de Maruja hasta los ojos, hasta que se le doblaron las orejas. Nos dijo luego: Métanse en el jardín, a la derecha del águila que dice “Ora et Labora”... que con este sombrero vamos a entrar todas. Yo se lo voy tirando por la ventana del Tercer Grado – Subió la escalinata y dijo muy oronda: “viva Jesús! Sor (Ferrero, 1959: 89)*

Pese a la superficialidad que permite presentar la desobediencia de la norma como una consecuencia de la “falta de memoria”, la intertextualidad permite comprender esta alusión como un detonante de la diatriba en torno a las funciones del pasado, que se desarrollará hasta el final del libro. Es importante recordar que en *Sylvia*—esa novela que luce de principio a fin como un texto complaciente ante el canon y ante las demandas conductuales dirigidas a la mujer— se construye un personaje femenino ideal, definido por sus padres y su hermano de crianza —con quien en un gesto no del todo incestuosos, pero cuando menos interpelante, decide casarse—, como “una buena mujer”.

A diferencia de lo que ocurre con Carmen Farabuti, esta niña pierde a su madre en los primeros años de vida e, inmediatamente, es adoptada por los Larrazábal. Una familia convencional, marcada por la presencia de una “raza viril de varias generaciones de hombres altos y vigorosos” (Ferrero, 1956: 26), una mujer piadosa, que intenta por todos los medios dar el soporte emocional y psicológico necesario a estos fundadores y una casa grande, poblada por varios integrantes del personal doméstico. A lo largo de la construcción de Sylvia en la novela que lleva su nombre, este personaje reproduce cada una de las expectativas que hay sobre ella y, en ningún momento, el lenguaje asoma visos de humor o sátira.

Ahora bien, a lo largo de la novela se reitera que Sylvia no es “realmente” parte de aquella familia y, quizás por ello, cuando se recupera su figura en *Memorias disparatadas*, la voz de Carmen Farabuti puede presentar, sin que resulte inverosímil, el anverso de su actitud. Es decir, en esta obra —cuya redacción no se sabe si fue anterior, posterior o simultánea a la de *Sylvia* (1956)— la autora muestra lo que la subjetividad femenina, decorosa, ansiosa de contraer matrimonio, tan ansiada por los medios, era capaz de hacer “fuera de casa”. Con ello, a este personaje no sólo se le presenta como artífice del acto que tima la autoridad, sino también como un ente blasfemante, en cuyo discurso pierde toda solemnidad el mandato divino de “rezar y trabajar”.

Esta nueva caracterización —o “lectura”, para usar los términos de Carmen Farabuti— en torno al personaje de Sylvia Larrazábal, sin duda, aporta una dimensión diferente a las palabras presentadas por Cristina Ferrero en su novela de 1956.

Particularmente, en aquellas que constituyen el “Preámbulo necesario”. En *Sylvia*, al introducir a la protagonista, la voz de la autora aclara:

[Sylvia] *No pretende ser una novela “criolla” plena de sensualismo, sudor de espaldas negras, escenas crudas, violencias y cosas por el estilo, matices que muchos consideran indispensables en la puntura escrita de nuestro ambiente. No es tampoco una novela tachireNSE porque no pinta la vida del campesino montañez (sic), con sus miserias, sus costumbres, sus tradiciones, ni pongo a hablar a la gente sencilla del pueblo en una jerga que no ha usado nunca* (Ferrero, 1956: 13)

Asimismo, añade:

Mi novela (cuya acción se desarrolla entre los años 25 al 45) es simplemente el relato un tanto deshilvanado de la vida de una muchacha de provincia, una muchacha del ambiente que conozco, del que he vivido, del que puedo describir; la vida de una joven corriente, como hay mil en esta buena tierra. Desde luego, cualquier semejanza entre los hechos y los personajes de esta obra con los de la vida real... es mera coincidencia (Ferrero, 1956: 13)

Aunque desde el momento mismo de la enunciación, la autora expone una crítica abierta a la lógica del regionalismo, según la cual, la nación entera era narrable y organizable dentro de los márgenes de una novela, el tono realista que promete en su discurso, atenúa —de algún modo— su desestimación de las demandas del canon. Es decir, en estas líneas, se hace obvio que para Ferrero la performatividad contenida en la escritura de los intelectuales orgánicos del desarrollismo, lleva a los extremos de la caricaturización a los “campesinos montañeses”, con lo cual, esta autora desnuda la lucha por el poder que se esconde en estos textos.

A pesar de ello, aclara que Sylvia es “una muchacha corriente”, parecida a cualquiera de las que ella ha conocido en su vida e, inclusive —dada la advertencia sobre el carácter ficcional de la escritura— podría creerse que se trata de un personaje autoescritural. Hecho que llama a preguntarse por qué este sujeto —cuya familiaridad es tal que puede pasar desapercibido—, se encarga de desafiar la autoridad en otro de los

relatos de la autora y, sobre todo, por qué establece alianza con sus pares –es decir, con las compañeras que comparte la amnesia- para conseguir un fin político.

Quizás lo más llamativo a este respecto es que en las diversas recreaciones que se hacen de la década de los cincuenta, tanto Sylvia –la mujer contestataria que deviene “un modelo de conducta” cuando se hace adulta y permanece en el hogar-, como Carmen –la niña de buena familia que se vuelve escritora-, son capaces de sobrevivir y de cumplir funciones diversas dentro del nuevo mapa nacional. Una particularidad que no sólo atenta contra la uniformidad del sujeto femenino tan demandada por el poder en los cincuenta, sino que –además- establece la posibilidad de desprender más de una identidad de un pasado común. Podría afirmarse entonces que este diálogo con las memorias, revalúa entonces la experiencia individual por encima de los hechos vividos de forma colectiva.

El último de los relatos del libro, titulado “Un matrimonio como no hay muchos”, sólo refuerza estas ideas por medio de diversas estrategias. Por una parte, la anécdota se desarrolla en la década de los cincuenta, con lo cual, se deja claro que la memoria recuperada en los dos textos anteriores no se ha suspendido, ni mucho menos concluido. La subjetividad encarnada en Carmen todavía pulula en el espacio público y, además, su existencia reconocida por algunos pares masculinos. Asimismo, para la presentación de Carmen Farabuti y su esposo en el presente, se emplea la imagen bíblica del Arca de Noé, es decir, más allá del tono humorístico con que se relata la gran cantidad de animales que se encargaban de criar, a esta pareja se le atribuye un carácter fundacional.

En segundo lugar, este relato –a diferencia de los dos primeros- está narrado en tercera persona, gesto que reitera la imposibilidad tanto de la escritora, como de la protagonista, de dar cuenta sobre ellas mismas, dentro de los márgenes del proyecto nacional que se ejecutaba en la Venezuela de los cincuenta. Por ello, no resulta extraño que se incluya –al igual que en las dos escrituras anteriores- un “Preámbulo” anterior al texto, sólo que en esta oportunidad, por primera vez en el libro, el rótulo de “La Autora”⁴³ no designa a Carmen Farabuti, sino a Cristina Ferrero.

⁴³ Con el paso de los años, el uso de la mayúscula para designar a LA Autora, en los libros de Cristina Ferrero, comienzan a adquirir más relevancia. De hecho, para 1969, diez años después de la edición de

Aunque hay un aparente desplazamiento de la voz narrativa en “Un matrimonio como... no hay muchos”, la primera cualidad que Ferrero le adjudica a Farabuti, al construirla dentro de este tercer relato, es su condición de sujeto del lenguaje. Característica que –a pesar de los matices- ambas comparten. La voz narrativa, por ejemplo, al describir el momento en que el marido de Carmen comienza a llenar la casa de animales, lo hace con una metáfora literaria, “‘Chumba’ fue sólo el principio, el prólogo. El primer capítulo lo escribió ‘Kusuk’, otro perro chow-chow, viejón, con la quijada torcida y el rabo mocho” (116), pocos párrafos más adelante, se refiere un episodio en el que la madre de Ezequiel quiere despedir a la empleada doméstica, encargada de limpiar la suciedad generada por los animales. Inmediatamente, interviene Carmen:

*No puedo más, mi amor, no puedo más! Dile a tu mamá que no me despida el servicio! Voy a coger lo primero que venga. Cada vez que llegan visitas tienen que entrar de **sólido en sólido para no resbalar en lo blandito**, con tanto animal como hay aquí.*

Como Carmen se refería a las consecuencias digestivas de los animales y como las palabras que empleaba no eran, no con mucho, las escritas en negrita, Ezequiel se quedó con los ojos claros y sin vista. Y dijo tartamudeando de sorpresa:

Nunca, pero nunca pensé que podías hablar con tanta vulgaridad!...

Sin embargo, creo que tienes razón. Hablaré con mamá (Ferrero, 1959: 117)

Memorias disparatadas, con el nombre de “Cristina Ferrero Tamayo” y no “Cristina Ferrero de Tinoco”, se publica –como ya se comentó- *Designio* (1969). Un texto híbrido, donde la ortodoxia formal de *Sylvia* que ya se había comenzado a diluir en las historias de la familia Farabuti, desaparece por completo. En el primer capítulo del libro, la autora comenta: *Aún soy escritora, con minúscula. La mayúscula que prematuramente quise ganarme un día, la podó muy a tiempo un Buen Hermano que se llama Ángel Mancera Galletti. No con la magnífica crítica que hizo de “Sylvia”, mi novela provinciana, en su libro “Quiénes narran y cuentan en Venezuela”, sino en lo que me escribía en sus cartas. Él y Julio Ramos, otro Amigo, me tienen guardada mi mayúscula “para cuando usted escriba sus libros como escribe sus cartas, al desnudo”* (Ferrero Tamayo, 1969: 17). Más allá de la ironía característica de esta escritora, la afirmación aquí referida resulta útil para comprender su tránsito subjetivo. En un gesto de aparente sumisión renuncia a la mayúscula que había empleado en los años anteriores; sin embargo, ahora “los señores críticos” de *Memorias disparatadas* han pasado a ser sus hermanos y/o amigos.

Resulta sumamente interesante la relación que establece Cristina Ferrero con la censura. Si bien la autora, quien cuidó de perfilarse poco antes como una literata, se erige como interventora del “discurso vulgar” de Farabuti, en su exposición deja entrever que su personaje –mujer, escritora, con una identidad cada vez más clara– existe y tiene un lenguaje propio, aunque en ocasiones resulte irrepetible dentro de los códigos de la alta cultura. Es decir, desde el momento mismo en que se hace explícito el carácter represivo de la voz autoral, se devela la existencia de un “lenguaje real” bajo la comunicación formal.

Esto supone, además, una doble transgresión. Por un lado, la voz narrativa se apropia de ciertos signos asociados a la alta cultura que, en teoría, deberían permanecer inaccesibles para las mujeres ilustradas, incluso para aquellas que habían incursionado en las letras relatando novelas de formación a las señoritas de sociedad. Al mismo tiempo, otra mujer letrada invade el espacio de lo abyecto y devela, en un único gesto, su capacidad de irrumpir en casi cualquier zona prohibida.

A pesar de ello, la infracción se consuma cuando Ezequiel Lecuna, quien en condición de esposo debía velar por el buen comportamiento de Carmen Farabuti, más que un reproche, expresa sorpresa, le dice a su esposa “tienes razón” y procede a obedecerla. Con lo cual, podría pensarse que la penetración de la mujer en este territorio censurado abre una forma de comunicación efectiva con quien debía ocupar un lugar de poder y, lo que es más interesante, consigue persuadirlo de la validez de su opinión. Con ello, se hace explícita la capacidad de interpelación de las mujeres escritoras, contenida en determinado uso del lenguaje.

Ciertamente, la decisión compete al espacio doméstico y, si se quiere, éste había sido un territorio tradicionalmente dominado por la voz femenina; no obstante, la protagonista no legitima su postura con el conocimiento de sus labores, sino con un alegato transgresor. Precisamente, este último movimiento es recuperado una y otra vez a lo largo de esta historia, hasta llevarlo al extremo de la jocosidad. Ezequiel, al interior de su hogar, intentará reproducir los cambios estéticos que definieron el crecimiento urbano en los cincuenta venezolanos:

Los negocios particulares de Ezequiel se realizaban generalmente a base de intercambio: el caballo lo cambió por otro piano, que luego vendió para comprar un mimbre horripilante. Los cuarenta y dos neumáticos viejos fueron trocados por un juego completo de engrasar automóviles. Cien rollos de pianola por una manga de riego de cincuenta metros (a dos rollos por metro...) La Enciclopedia Espasa por un aparato de cine, y dos cachorros de chow- chow por una batidora eléctrica. Tal vez haya un poco de exageración y escasa fidelidad al transcribir la historia de esos negocios, pero lo cierto es que el estilo de ellos difería muy poco de lo dicho en anteriores frases. Carmen, cuya cabeza no daba para comprender estas extrañas combinaciones, se conformaba al oírlo finalizar sus relatos con la siguiente frase:

No gané nada, te fijas? (sic) Pero recuperé los reales (Ferrero, 1959: 128)

Esta puesta en entredicho de que la modernidad, tal y como fue descrita en el discurso perezjimenista, constituyera realmente “un buen negocio” para la nación, llama a pensar también en la superficialidad de los cambios. Por ejemplo, Ezequiel deja de lado la “Enciclopedia”, como espacio de producción, recepción y difusión del saber, para admirarse con la llegada del cine, uno de los símbolos del progreso latinoamericano por excelencia. De igual forma, la historia y la tradición contenidas en un instrumento musical como el piano, son sustituidas por una fibra como el “mimbre” práctico pero, según la apreciación de la voz narrativa, “horripilante”.

Además de la concepción de enormes contradicciones, Cristina Ferrero acusa una gran ineficacia en la práctica desarrollista. Improductividad que, desde el propio *ethos* del proyecto, resulta imperdonable; sin embargo, no se puede hablar de un sentimiento de nostalgia en Carmen Farabuti, menos aún si se tienen en cuenta los dos primeros relatos del libro. Tampoco se asoma ninguna sensación de paraíso perdido, sino que —precisamente— se erige la reconstrucción del pasado como vía de acceso para pensar un futuro alternativo. Un territorio ajeno a ese imaginario inestable donde nada se genera, sino que todo “se reemplaza”.

A diferencia de ello, en *Bruja del Ávila*, de Alecia Marciano, la desacralización del poder viene por un proceso de inversión de la estructura tradicional de las autobiografías —y demás libros de formación— que pueblan las letras latinoamericanas.

Esta novela también contiene escenas de la lectura, viajes de iniciación y descubrimiento de nuevas tierras, pero en su reconstrucción, cada uno de estos episodios cambia de signo hasta el extremo en que los ejecutores de la Historia se diluyen ante la cotidianidad.

Una de las primeras inversiones que se evidencian en este texto es el del viaje de formación. La autora, en lugar de trasladar al sujeto masculino del campo a la ciudad, para que se procure una educación formal y regrese como mesías iluminador, hace que Silvestre –obedeciendo una exigencia formulada en el testamento por el hermano de su madre- viaje de la ciudad a la montaña y se transforme en un nuevo sujeto de la experiencia. Así pues, de manera literal, desde el instante en que el protagonista se traslada a Galipán⁴⁴, irónicamente, comenzará a encarnar su nombre.

Es cierto, la decisión de viajar no es tomada por el personaje masculino, sino por un tío que le ha dejado una herencia. Del mismo modo, la ejecución del plan no se lleva a cabo en procura de nuevas y amplias formas de saber, sino para satisfacer una necesidad material; no obstante, la petición testamentaria consigue el efecto que el tío quería lograr en Silvestre –y que confiesa por medio de una carta en las páginas centrales de la novela-, con lo cual, podría afirmarse que, en *Bruja del Ávila*, no sólo la fuente de conocimiento se ha desplazado de la Academia a la experiencia, sino que también el sujeto ilustrador ha dejado de ser un varón intelectual. Por ello, los personajes se ven obligados a valorar la oralidad, la tradición y la herencia como formas legítimas de conocimiento.

De hecho, hay cierto imperativo ético que circula en el texto y emerge cuando el encargado de gestionar la herencia del “tío Espinosa” le dice al protagonista: “me parece que infringir [las leyes] abusando de tu posición política, iría en detrimento de la seriedad de tu persona y menoscabo de la pulcritud de tu carrera”, una afirmación que obliga a Silvestre a reconocer el poder simbólico del varón fallecido. Así pues, en este episodio, el conferimiento del saber a la tradición y la exposición del poder que ejercen los ancianos –una tipología social, al menos en teoría, desaparecida- sobre la intelectualidad emergente, reinserta en el discurso algunos dominios y formas del

⁴⁴ Galipán es un pueblo fundado en 1778 y ubicado al norte de la ciudad de Caracas. Se encuentra sobre el cerro “Ávila”, una montaña con vista al mar. Lo que invita a pensar en la sobrecodificación irónica que acompaña la elección de los nombres de Silvestre y Marina, la pareja de protagonistas.

conocimiento que parecían deslegitimados por el proyecto desarrollista. Desde ese momento, la apropiación de algunos acontecimientos presentados inicialmente en las novelas canónicas de la narrativa venezolana de los cincuenta –como la existencia de un intelectual peculiar y el diseño de su lugar de pertenencia en el Nuevo Ideal Nacional-, se va a evidenciar con un marcaje abiertamente político en *Bruja del Ávila*.

Por ejemplo, una vez que Silvestre se residencia en Galipán, establece su primer contacto con Francisco Acosta, “un hombre de maciza figura, curtido por la intemperie” (32), en uno de sus diálogos señalan:

-Hace bien, don Francisco, aliente a su muchacho que a falta mía está él.

-Eso estamos esperando, pues en la juventud no se puede confiar, si no quiere otra cosa cuando termine, le haré salir del internado un año y probaremos a ver si en verdad el campo le llama.

-Siempre es bueno que el padre imponga su voluntad, -dijo Silvestre- claro que no rudamente, pero sin que se den cuenta.

-Bueno, eso depende, lo que Ud. Dice no está mal –comentó haciendo visos con la mano don Francisco- pero no es de conciencia; por el hecho de que a mí me guste una cosa no voy a obligar a mi hijo a que la quiera también, claro, cuando están pequeños se entusiasman, pero, ¿si cuando sea hombre ve que no era su camino y que sus deseos son otros? No, yo quiero que mi hijo sea feliz, que no diga mañana que no lo ha sido por mí
(Marciano, 1957: 34)

Nuevamente, la benevolencia del sujeto letrado se va a poner en entredicho, dado que este diálogo revelará ese gesto autoritario –probablemente imperceptible- que subyace a cualquier proyecto didáctico. Es decir, no hay en la elaboración discursiva de Silvestre la concordancia, ni el ritmo necesarios para naturalizar entre los habitantes de Galipán su pensamiento occidentalizado, por ello, el encuentro con Francisco dejará al descubierto la brevedad y la claridad de las órdenes que pretendía formular este sujeto letrado y mostrará su deseo –insuficiente por demás- de señalar un modo único de ser en sociedad.

Por otra parte, el campesino, que había sido inscrito en el pensamiento venezolano de la primera mitad del siglo XX como un sujeto colectivo, va a reevaluar la individualidad sobre la masificación de las identidades. La reivindicación del deseo proveniente de un hombre a quien, literalmente, “le enferma” la ciudad, por contraste con la necesidad de reconducir las singularidades identitarias expuesta por Silvestre, va a demostrar que es difícil, cuando no imposible, organizar el territorio venezolano –de finales del siglo XIX, la década de los cuarenta o los años cincuenta, según sea el caso– a partir de un sistema simple de señales, pues ni en Galipán, ni en Caracas, se perfilan sujetos dispuestos a asumir como propias las órdenes emanadas desde los espacios de poder.

De la misma forma, dentro de este texto se va a repensar el ejercicio de poder y autoridad impreso en la organización del territorio nacional, hasta el punto en que la reproducción acrítica de los esquemas de dominación llega a ser sustituida en *Bruja del Ávila*, por una visión procesual. Una aproximación que desemboca en el descubrimiento de especificidades estructurales propias de cada pequeña porción de territorio, cada colectivo de sujetos y cada grupo de interacciones. Las lógicas contrapuestas no sólo interpelarán el papel de Silvestre dentro de esta ficción –y, a la vez, dentro del proyecto desarrollista– sino que además, invitarán a pensar su sentido histórico y político en los diseños nacionales anteriores.

Ahora bien, este proceso no se decanta tan claramente en la novela, hasta que diversos personajes intentan jerarquizar a los habitantes de Galipán y nunca lo logran con contundencia. Por ejemplo, en una de sus primeras intervenciones, el doctor Kehrr establece que su hija: “No hace diferencias, reúne a todo el poblado, los arrieros le sirven y se divierten también (...) no me opongo, éste es un buen pueblo, los arrieros saben que son arrieros” (39). Es decir, el científico –que si bien está caracterizado con una alta dosis de rareza, sigue siendo una figura asociada al conocimiento– establece la condición de “arriero” como insalvable y ajena a la posición social de su hija; sin embargo, el personaje femenino en tránsito, llamado “bruja” por la novelista y merecedor de amor por parte del héroe, no parece comprender, ni aplicar los códigos conductuales establecidos desde la lógica positivista.

A pesar de ello, la extrañeza que le imprime Silvestre a Marina no es asumida como tal por Francisco, de hecho, al hablar sobre la protagonista, señala:

-Sí, se lo nombré, Fritz el hermano del doctor, ya le conocerá. Estaba empleado en la Guaira en una casa alemana, buen tipo, rozagante, alegre dicharachero, siempre está tomando, ¡qué hombre para beber!, he pensado que va a terminar mal. El día menos pensado rueda por un barranco. El doctor le sometió a un tratamiento, se lo trajo con él que se presentó con mil cosas, entre ellas un piano, pues es músico de verdad, desde escribir para tocar, hasta armar y desarmar la última pieza del instrumento, como lo hizo con el que subió. Tiene pasión por la sobrina, a la que ha enseñado a tocar muy bien. Entre el papá y el tío han hecho de Marina algo así como una enciclopedia; entre los dos han completado y ayudado a su instrucción (Marciano, 1957: 49)

Hay otro replanteamiento interesante en la constitución del sujeto intelectual fragmento que abarca desde las instituciones canonizantes hasta el saber canonizado. En principio, Francisco -el hombre de campo, sujeto de enunciación y encargado de la entronización del saber de Marina- establece dos referentes para legitimar el conocimiento de la protagonista: un médico, poseedor de la lógica positivista y un pianista, que encarna el pensamiento liberal. Ahora bien, tanto Kehrr como su hermano son dos construcciones trocadas, que en su propia estructura ponen en entredicho el razonamiento que debían defender. Más que evitar la muerte de las personas, el médico de esta novela se encarga de materializar este proceso, al tiempo que el músico, a quien se le encomienda la formación espiritual de la protagonista, resulta ser un dipsómano, cuya vida peligra permanentemente.

Pese a la desfiguración de los dos mentores, el resultado —al menos desde la percepción de Francisco— sigue siendo un saber enciclopédico, cuya universalidad contrasta con el aislamiento que ha signado la vida del personaje. Ciertamente, Marina constituye una subjetividad geográfica confinada a un radio mínimo de acción, “rara”, ininteligible para quienes la rodean e inimaginable desde el espacio urbano; sin embargo, gracias a la construcción de una historia de los afectos, se presenta ante sus vecinos, elabora su propio discurso y, con su presencia, provoca la ampliación del

universo hermenéutico del diplomático, el doctor y los hombres del campo, con lo cual, su poder simbólico se convierte en innegable.

Es decir, a diferencia de lo que proponía el proyecto desarrollista del perezjimenismo, en la constitución de Marina, el conocimiento científico deja de ser un vehículo de legitimación del poder y sólo la desfiguración de esta lógica —manifiesta, fundamentalmente, en el secreto del embalsamamiento— en alianza con la expresión de la afectividad, genera una mujer intelectual que con el hecho simple de “ser”, invalida cualquier aparato ideológico que establezca la superioridad epistémica del conocimiento científico. Se trata de una mujer encargada de elucidar las tradiciones a partir de las cuales —según la cultura letrada— se construyó su identidad.

A esto se suma que la visibilidad de Marina trae consigo la materialidad de otros sujetos del conocimiento, personajes cuya existencia inquieta todavía más a la tradición, a Silvestre y a su formación académica y científicosocial. Un ejemplo claro de ello lo constituye Pascual, quien —según Francisco— es “el único que goza de la confianza de Marina” (50). Esta afirmación:

Chocó (...) bastante a Silvestre. Un hombre de su educación no concebía que una niña como Marina, tuviera tanta confianza con un hombre vulgar que no sabía leer, que era aceitunado, magro de figura, atestados los músculos como cuerdas, de tanto subir y bajar; siempre envuelto entre cobijas, el cogollo hasta las cejas y esa mirada, esa mirada intrigaba a Silvestre ¿era suave, profunda o diabólicamente maligna? ¿Cómo lo iba a saber si sus ojos vivían semicerrados, cuando no por huir del sol, era por atisbar la niebla? (Marciano, 1957: 50)

La rareza que se le imprime a la figura de la mujer intelectual permite una rearticulación de los intercambios discursivos que Marina, como personaje, establece con otras tipologías sociales. Por ello, resulta elocuente que en la reinscripción de esta historia decimonónica en el segundo tercio del siglo XX, no sólo se dé cuenta de un intelectual alternativo, sino que —además— se le atribuya una nueva función. Según lo aquí propuesto, en ninguno de los “momentos de lectura” que se le adjudican a *Bruja*

del Ávila, la mujer ilustrada estaba encargada de la formación de nuevos ciudadanos, sino que –por el contrario- debería asumir la cocreación del territorio identitario.

De la misma forma, este gesto se complementa con la prefiguración elaborada por Silvestre, personaje que –al menos hasta este momento de la novela- guarda algún apego a la constitución tradicional del intelectual venezolano. En este fragmento se hace obvio que, desde la fundación misma de la República, la intelectualidad canónica pretendió establecer una serie de estereotipos sociales cuya funcionalidad estaba prediseñada y, en algunos casos, condenada a la exclusión; no obstante, Marina, como voz alternativa, se comunica y se vincula con Pascual, quien no cubre las expectativas conductuales que –a partir de su aspecto físico- había creado Silvestre.

Este desmarcaje servirá para atentar contra otro de los mitos estructurales del pensamiento desarrollista: el trueque de la infraestructura urbana –y, por tanto, de quienes la habitan- de tradicional en moderna. La supremacía del crecimiento de la ciudad y las consecuencias que provoca en las interacciones sociales, desde el proyecto desarrollista de nación, debía traducir en la merma y posterior desaparición del poder vinculante de las sociedades tradicionales; sin embargo, según la propuesta de Alecia Marciano, esta forma de dominación no sólo permanecía en la década de los cuarenta en Venezuela sino que, además, era propia de un personaje poseedor del saber enciclopédico.

Resulta muy revelador, además, que esta escenificación de vínculos sociales alternativos no le sea presentada a Silvestre sólo desde un personaje tan excéntrico como Marina sino que también sea refrendada por la escritura del tío Espinosa, único responsable de su estadía en Galipán. En la carta firmada por este personaje paternal, el fenómeno que ha causado el desconcierto en el protagonista es explicado en términos teóricos y analíticos:

Querido sobrino: (...) tu capital no es tan sólido como Dolorita piensa, es más, se tambalea, lo sé por el mismo don Jesús, tu madre ha gastado y derrochado mucho. Para hacerte un hombre importante no ha escatimado gastos a pesar de todas las objeciones que se le hacían. Te dejo todo mi capital, muy sólido, y esta hacienda de “Las Brumas” que es nada más un capricho soñador. La casa está llena de mis cosas más queridas, los

muebles eran de los abuelos y cada objeto tiene una historia. Toda la gente que nos rodea es buena, cuidalas, lo mismo mis libros, léelos (Marciano, 1957: 53)

Más adelante, señala:

Aunque de lejos, he contemplado tu educación que se basó primero en trocar todos tus gustos, acallar tu conciencia; el pretender un calculador donde se esconde un poeta, un pensador, un buscador de verdades, eso eres tú (...) Las responsabilidades de un hombre público como quiere tu madre que seas, son muy grandes, casi todas las políticas exigen claudicación de principios, tornar negro lo blanco, acallar los escrúpulos, esconder los errores y al pasar estas fases, necesarias una gran fuerza de voluntad para atravesar el fuego de esas cosas sin chamuscarte. Es muy difícil escalar alturas con la conciencia limpia. En mi concepto tú no eres ese tipo, tu voluntad sumisa a otra te engañaría, no tendrías fuerza. Son pocos los que tienen esa voluntad. Déjale ese puesto a los predestinados, la disposición nace no se hace (Marciano, 1957: 54- 55)

El “viejo tonto y ridículo” (53) que asume la voz narrativa en este fragmento, encarna otro de los desplazamientos realizados por Alecia Marciano en *Bruja del Ávila*. Ahí, la voz de un intelectual decimonónico (re)presenta la imagen de ese “hombre de Estado, hombre de profesión y hombre de letras”⁴⁵ que parecía diluida por los años en que mueren el doctor Knoche y su hija Anna. La recuperación de este estereotipo quizás cumpla con la finalidad de evidenciar el carácter insuficiente de una nación diseñada desde el discurso de un hombre integral. El tío Espinosa, curiosamente nacido en la segunda mitad del siglo XIX, va a ser el encargado de escindir la labor del político de la del intelectual, con lo cual su discurso servirá para contravenir el afán de formación de ciudadanos demostrado por el Estado venezolano en la década de los

⁴⁵ Gilberto Loaiza Cano, explica que: *Pedro Henríquez Ureña dejó estas frases definitorias y a la vez enaltecedoras del papel cumplido por los intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX: “De 1810 a 1880 cada criollo distinguido es triple: hombre de Estado, hombre de profesión, hombre de letras. Y a esos hombres múltiples les debemos la mayor parte de nuestras cosas mejores”. Aunque la historia detallada de ese siglo nos suministre variados matices, esta definición sintetiza la condición prominente de los intelectuales en la mayoría de los países del continente (Loaiza Cano, 1998: 197). Al leer la obra de Marciano se hace evidente el deseo de reescribir este estereotipo a partir de la recuperación de su voz en el marco de un nuevo momento de refundación nacional.*

cincuenta y, al mismo tiempo, inscribir sujetos confinados al espacio privado –como Marina, su tío o su padre- en posibles sujetos de la enunciación.

La movilización de las estructuras de poder presente en *Bruja del Ávila*, además, les otorgará nuevas lecturas posibles a los discursos de tipologías tradicionales reconstruidas en la Historia. Incluso, podría hablarse de un intercambio en torno a la(s) historia(s) si bien abierto, también inconforme. Un diálogo que mientras goza de ciertos matices utópicos que señalan al futuro, denuncia un ejercicio alternativamente represivo u opresivo en el presente. Una propuesta que se delimitará de forma más clara cuando la protagonista confiese su capacidad de simular y, con ello, desarticule el poder simbólico de Silvestre:

“¿Sería posible que él, un hombre tan corrido, tan de mujeres y mundo pleno, el de la palabra fácil y el halago e flor de labios, el que irónicamente se divertía haciendo colorear las damas al susurrarle al oído atrevidas frases, que tenía el don del eterno paladín irresistible, temblara de emoción y enmudeciera ante una chica solitaria y campesina?”

La voz de ella le sacó de sus pensamientos.

-¿Creyó usted lo de mi tío?

- ¿La escena del concierto?

- Sí

- ¡Tiene usted unas ansias de brillar que le rebosan! Aquella premura era mentira; ni estoy en el programa ni hubiera ido, era sólo un ardid entre mi tío y yo, para conseguir el permiso de papá (Marciano, 1957: 78- 79)

Más adelante, Marina añade:

se sorprenderá al saber lo que dijo [el doctor Kehrr] después: “para la próxima velada, tal vez pueda tocar”...En eso entraba mi tío y aprovechando le dijo: “¿Me lo prometes, hermano?” ¡Pobre papito, qué bueno es! Ya tenemos su promesa formal de permitirme tocar la próxima vez. Dio resultado la escena.

-Es como todas las demás, vanidosa

-¿Vanidosa yo?

- *Sí, quiere lucir, quiere que la admiren, que la aplaudan.*
- *No, sólo quiero una oportunidad; que los críticos me oigan, luego, como dice papá, sujetarme a toda ética musical y ser concertista. Quiero Viajar, gozaría un mundo si pudiera hacerlo, tengo alma de nómada* (Marciano, 1957: 79- 80)

La discursivización y posterior explicación de esa estrategia para burlar la autoridad que emplea la protagonista de *Bruja del Ávila*, si bien puede imprimirle cierto aire de ingenuidad a la novela, en términos literales autor(iza) al personaje central a defenderse explícitamente de los cuestionamientos dirigidos a su mayor aspiración: erigirse como sujeto del discurso. Es decir, el hecho de que este personaje cuente cómo planeó la manipulación de su padre y cómo consiguió su venia para intervenir en el espacio público, le permite presentarse como portadora de la contramemoria o como una individualidad que si bien admite el carácter emblemático de su padre, de Mozart y de Bach, tratará de insertar su propia voz en medio de esta trama de conocimientos.

Ciertamente, Silvestre intentará restarle contenido político al guiño y, tal y como ocurría en la prensa de los años cincuenta, calificará cualquier manifestación discursiva como un gesto frívolo; no obstante, poco antes debe admitir que esa identidad femenina recién descubierta no es tan fácil de manejar, dado que su integridad como sujeto se ha visto amenazada. Un desplazamiento que queda en evidencia cuando el protagonista se pregunta si realmente conoce a “las mujeres” y si puede comprender sus expresiones. Es decir, más allá de que la acusación de “vanidad” sea respondida por la protagonista, ya el varón ilustrado ha sido forzado a repensar su marco de interpretación.

Todo ello contamina, además, el proceso de forjamiento de subjetividades que desempeñaba el intelectual venezolano. Definitivamente, la réplica de Marina restará arbitrariedad a la evaluación de su conducta, dado que dentro de su proceso de autoinscripción, ella echará mano de algunos criterios de autenticidad, amplitud e, inclusive, de historicidad que la legitimen como “voz interpretante”; sin embargo, los sujetos emblemáticos lucirán menos definidos sólo cuando este intercambio recaiga sobre la relación que existe entre ellos. El posicionamiento de la mujer si bien pudiera

estrechar su relación amorosa con el protagonista, también remarcará el límite político que distancia a las subjetividades constructoras de las construidas en el pasado nacional, por tanto, diferenciará claramente sus estructuras.

Asimismo, en este diálogo, la voz de Marina se encargará de establecer como útiles y conscientes las construcciones reductoras que la rondan. No hay ingenuidad en la acusación de “vanidosa” que trata de adjudicarle Silvestre, pues de haberla, la respuesta elaborada por la protagonista no tendría sentido alguno. Ella proclama no sólo su valía como sujeto enunciador, sino también su intencionalidad, su conocimiento de los alcances del discurso y, más que nada, su existencia como sujeto ético e histórico en respuesta a la mirada estereotípica que se le quiere imponer desde la lógica masculina. Por ello, resulta imposible negar que esta reacción contenga un gesto deconstructor de la acusación inicial de “vanidad”, una desobediencia que –a la vez- se va a tornar un amago de revisión de los alcances Silvestre como figura rectora.

Aún más, la noción de “vulgaridad” también va a ser revisada en esta obra. Ciertamente, con la llegada de los años cincuenta, dentro del proyecto desarrollista, esta categoría se había desplazado en los medios de comunicación social, sobre todo a partir de la necesidad de perfilar un sujeto criollo abierto a la modernidad; sin embargo, no deja de ser desconcertante que una escritora como Marciano, quien había defendido la moral cristiana en diferentes momentos de su escritura y, al mismo tiempo, sugería vías alternas para la construcción de la intelectualidad, rompa el par mínimo vulgaridad/virtud e inscriba en nuevos cuerpos cada una de las nociones. Por ejemplo, en un momento dado, Marina le dice a Silvestre:

-Debes volver, ellos tienen razón. Regresa a Europa; yo volveré a mi piano y a mis flores.- Y comenzó a caminar con la voluntad reflejada en la firmeza de su boca, sin que rompiera su seriedad el encanto del rostro.

- Volveremos los dos –dijo Silvestre

Ella sin mirarlo preguntó:

¿Vas con tu madre?

- No, contigo, podrás vivir como aquí mismo, conseguiré que me cambien a Suiza; luego regresaremos, pienso abandonar la política, seré un hombre vulgar, un hacendado, haré felices a mis hijos (...)

Silvestre estaba ya a su lado, la carretera le había agitado, ¡el perfume de los campos que embalsamaba el ambiente se prendía de sus cabellos, de sus ropas, de toda ella, que era fragante, pura, y al mismo tiempo enervante, con el atractivo primitivo y selvático que debió impregnar la primera mujer! (Marciano, 1957: 93-94)

Es evidente la reivindicación de la sensualidad femenina que se lleva a cabo en este fragmento, donde la heroína –incluso, sin querer- no sólo enuncia su deseo, sino que además, lo despierta en el hombre. Marina pasa de ser deseada a ser deseante en un mismo episodio, sin que la censura de la voz narrativa, ni de ninguna otra autoridad se haga presente. De hecho, esta movilidad es estampada como un rasgo de virtud, al igual que la renuncia a la política tradicional que anuncia el hombre, gesto que devela otra de las políticas para la “lectura” del pasado propuestas por Marciano y que, en este caso, se fundamenta en la contextualización.

Según lo expresado en *Bruja del Ávila*, la corporalidad femenina no es en sí misma un vicio, como tampoco lo es la vulgaridad⁴⁶ –en este caso léida como simpleza-. Por

⁴⁶ Aunque *Bruja del Ávila* constituye un texto posterior a la narrativa regionalista, no deja de ser interesante el replanteamiento de la figura del hacendado que sugiere la voz narrativa. Asociar la “vulgaridad” al dueño de la Hacienda constituye no sólo una apropiación del discurso circundante a la publicación del texto de Marciano, sino también una relectura de la tradición literaria latinoamericana, principalmente, de los movimientos indigenistas, regionalistas y neo-realistas que determinaron la estética continental de los años treinta y cuarenta. Vale la pena recordar cómo Jorge Gascón Gutiérrez, en su texto “El control y explotación de la mano de obra colona en la hacienda andina peruana” (1999), propone que: *Manrique ha criticado este modelo negando que las relaciones económicas intercampesinas fuesen muy limitadas o inexistentes. Ciertamente, se daban relaciones de producción entre los colonos que tomaban formas de reciprocidad (ayni, minka,...), y ello iba acompañado de instituciones políticas e ideológicas, semejantes a las de comunidades libres, que permitían la reproducción de estas relaciones (cargos comunales, fiestas, etc.). Aunque esta crítica es acertada, pensamos que el principio teórico en el que se fundamenta el modelo (el control de los recursos por parte del hacendado) es correcto. Y que también lo es que este control permitía el aislamiento del campesino de hacienda del mundo exterior. Pero este aislamiento no se daba tanto por la acción de mecanismos extraeconómicos (prohibición de salir de la hacienda, obligación de casarse entre colonos,...), que también existían o podían existir, como por otros estrictamente materiales: la enajenación del sobretrabajo y de la sobreproducción del que era objeto el colono le impedía tener relaciones con el mercado laboral y de bienes, pues carecía de mercancías con las que interrelacionar* (Gascón Gutiérrez, 1990: 197- 198). Evidentemente, hay una percepción del hacendado que muchas veces se encargaron de reproducir autores latinoamericanos tan emblemáticos como Ciro Alegría, José María Arguedas e, incluso, un poco antes, Rómulo Gallegos o José Eustasio Rivera, una mirada que Marciano descriminaliza y convierte en deseable cuando hace circular a los peones por el espacio público y adjudica carácter voluntario al aislamiento que vivirá quien detenta el poder.

el contrario, ninguna de estas dos condiciones debe ser censurada, antes de ser expresada. La propuesta de Marciano radica entonces en una reubicación en tiempos y espacios específicos, donde ambas facultades pueden dar pie a un origen alternativo. Un punto de inicio que anuncie y procure nuevas subjetividades para el mapa social venezolano.

Del mismo modo, éste constituye una respuesta directa a la concepción de la nación como un territorio en permanente conflicto, como un espacio donde se induce a los habitantes a plegarse y, al mismo tiempo, a transgredir las leyes. Tanto Silvestre como Marina huyen de las prescripciones y su carácter (a)legal, los ayuda a encontrar la paz que los conflictos de poder asociados a la ciudad, les han negado. Por eso, podría hablarse de una propuesta de dilución o renuncia a la identidad jurídica, que conducirá a los personajes a la adquisición de una subjetividad movable y a salvo de las normas legales condicionantes de la actuación social.

4. Una nueva historia: negociaciones con el pasado y lecturas historiográficas.

...la inclusión de las mujeres en la historia implica necesariamente la redefinición y ampliación de nociones tradicionales del significado histórico, de modo que abarque la experiencia personal y subjetiva lo mismo que las actividades públicas y políticas. No es demasiado sugerir que, por muy titubeantes que sean los comienzos reales, una metodología como ésta implica no sólo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia.

(Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”)

Tras reflexionar en torno a la construcción de un nuevo sujeto femenino en el territorio nacional y revisar el consecuente proceso de desestructuración del poder que sugieren estas escrituras, se hace necesario rastrear cómo los cuatro textos que componen el corpus se encargan de teorizar en torno a la Historia y, paralelamente, consiguen nuevas formas de relación con el pasado. Ahora bien, cada uno de estos textos codifica de manera diferente las fluctuaciones entre convenciones, deseo y posibilidad, aunque todos terminan por trazar una ruta inversa a la escritura de la memoria.

Por sus dislocaciones en tiempo y espacio, el texto donde resulta más sencillo precisar estas estrategias es la novela *Bruja del Ávila*. Al respecto, vale la pena recordar que Alecia Marciano no reconstruye el pasado a partir de un mítico doctor alemán llegado a Venezuela algunos años antes -como lo hizo la Historia-, ni de los acompañantes de este excéntrico personaje -como hizo el escritor Rómulo Gallegos-, sino de la hija del doctor Kehrr, portadora de una serie de representaciones mediáticas de los sujetos femeninos que circulaban en prensa por los años cincuenta. Una mujer -potencialmente enferma y poseedora de códigos de expresión particulares- cuya existencia sólo quedó registrada superficialmente tanto en los años que estuvo viva como en los artículos que muchos años después se editaron para rememorar la figura del médico.

Por ejemplo, en 1971, el diario caraqueño *El Universal* contenía una nota que llevaba por título “Desde los Welser al Doctor Knoche”, la misma aparecía ilustrada con una foto del científico alemán y otra de su hija “Ana Knoche”. En el texto se

establecía una panorámica de la migración alemana en Venezuela, que comenzaba en el siglo XVI y acaba en el XIX. En el párrafo final se planteaba:

Algunos [notables alemanes del XIX] se integran al medio o dejan importantes trabajos de investigación. Entre todos estos quizás el más interesante personaje que nos visitara por aquel tiempo fue el célebre y enigmático Dr. Gotfried Knoche, cofundador del Hospital de San Juan de Dios de La Guaira, inventor de cierto líquido momificado, con el cual embalsamara el cadáver de nuestro famoso político Tomás Lander y más tarde, retirado a una pintoresca posesión que adquiriera cerca del Picacho de Galipán, construyó allí una casa semejante a las que existían en la Selva Negra con biblioteca y laboratorio. Desde su retiro experimentó su descubrimiento con sus empleados y familiares en la medida en que estos iban falleciendo. Mediante su procedimiento los sometía al proceso de embalsamamiento y vivió entre ellos, hasta que rindió la jornada (Schael, 1971: 190)

Hay varios elementos en esta referencia que ayudan a comprender aún mejor la relación con el pasado que establece Alecia Marciano en su obra. Por ejemplo, si bien la figura del científico cargado de saber positivista dentro de esta historia es edificada sobre y a partir de un cuerpo masculino, se trata de un personaje que –tal y como lo hace la autora al escribir *Bruja del Ávila*–, suspende la progresión temporal y embalsama las subjetividades hasta romper con el dominio del progreso impuesto desde la moral desarrollista. Es un varón que, pese a su condición de médico, detiene el curso del tiempo.

Ahora bien, si se centra la lectura del texto en la relación con el pasado, la taxidermia en sí misma constituye un hecho complejo. Es decir, si se entiende el acto de momificar como el gesto de “salvar” de la putrefacción un cuerpo, bien podría definirse esta actividad como una desnaturalización de la muerte y, por extensión, del paso del tiempo; no obstante, al convertir los cadáveres en objetos manipulables, además de la dosis de artificiosidad ya mencionada, se le estaría añadiendo a la muerte cierta materialidad. Es decir, si bien el doctor Knoche, reconstruido por Alecia Marciano como el padre de su protagonista, se dedica a rehuir el fin de la vida, al hacerlo también abre un espacio para edificar este proceso –temido y esperado por

todos los hombres- como un monumento digno de adoración y respeto, lo que impide comprender por qué este personaje se relaciona la ciencia histórica como construcción del devenir.

Por otra parte, según propone Guillermo José Schael, Knoche es un personaje trasplantado. Un sujeto cuya existencia se inició a kilómetros de donde se desarrolló y que –al menos en la producción y decoración de los inmuebles- intentó abrir un espacio de diálogo entre su cultura de origen y su cultura de residencia. Esto lleva a pensar en que este personaje también sostiene una relación conflictiva con el espacio. Las distancias geográficas son suprimidas en esta casa de la selva negra con vista al mar Caribe, lo que hace de su hija Anna –o Marina, como se llama la protagonista de la novela- un sujeto nómade, sin arraigo reconocible ni aparente.

Así pues, a diferencia de lo que solía ocurrir con la novela histórica latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, no hay detrás de *Bruja del Ávila* un relato originario. Tan siquiera los personajes aquí contruidos presentan un génesis claro y, como consecuencia de ello, se encuentran inhabilitados para experimentar cualquier proceso de iniciación. En medio de este caos, Alecia Marciano propone un recorrido donde será imposible obviar las divergencias lógicas y estructurales, los géneros y los métodos de estas formas de rememoración paralelas y alternativas a todas las que presentan su texto: las del prologuista, las de Rómulo Gallegos y las de la Historia tradicional.

La irrupción de esta forma de reconstruir el pasado se evidencia desde las primeras páginas de *Bruja del Ávila*. Por ejemplo, al revisar las biografías del Doctor Knoche, se encuentra que –casi de manera consensual- su fallecimiento ocurrió en 1901; sin embargo, en *Bruja del Ávila*, la anécdota se inicia hacia la década de los cuarenta, aunque ya en los párrafos iniciales se dé cuenta de ciertas costumbres propias de la Venezuela colonial. El primer capítulo se desarrolla en casa de los Espinosa, donde la madre del co-protagonista ofrece una fiesta. Cuando llega una de las invitadas, el portero la saluda:

-Muy buenas tardes, doña Lucía, ¡qué hermosa está hoy, la señora la va a encontrar más linda que nunca!- y agregó confidencialmente: -En la reunión, está el doctor...

La dama sonrió y su andar se hizo más elegante; su criterio le indicaba: “donde el servicio agasaja, es seguro el aprecio del amo” (...) En aquel momento estaba alegre, necesitaba estarlo; ¡era tan atrayente Silvestre, había tantas nenas bellas, era tan apropiado aquel suntuoso salón para lucirse haciendo resaltar su hermosura! Pero, ante aquella juventud que exparcía (sic) ese perfume delicioso de flores recién abiertas, nuestra dama sintió un pequeño desaliento a pesar de la seguridad que la embargaba; se sintió envejecida... (Marciano 1957: 12- 13)

Obviamente, la reconstrucción de este primer encuentro marca una serie de jerarquías sociales que dentro del imaginario venezolano se decían superadas algunas décadas antes. Por ejemplo, se habla de “fidelidad de los empleados” a los amos; el portero establece cierta complicidad con la “señora”, pero la presenta como inaccesible, así que la ayuda a establecer un vínculo con “el doctor”, un hombre que sí puede funcionar como su par en la sociedad; además, la belleza está asociada al lujo, a la riqueza y a los gustos sofisticados.

Por eso, aún sin prestarle demasiada atención a este pasaje, se patentiza que no está en comunión con los proyectos nacionales concebidos desde el estado durante el post-gomecismo ni en el llamado trienio adeco. La ética populista que fundamentó el desarrollo imaginario nacional desde el año 1936, supuso una apuesta por la movilidad social y la transformación del sujeto modélico venezolano en un individuo de orígenes pobres cuya única opción de acceder a un mejor nivel de vida estaba en el trabajo por y para el Estado. La renacionalización del ideal subjetivo, supuso también la generación de un prototipo físico —reforzado, además, durante el perezjimenismo— del hombre criollo. Por tanto, es difícil imaginar un episodio como el que relata Marciano, inserto en su cotidianidad.

Ciertamente, el traslado de una situación decimonónica a mediados del siglo XX no resulta del todo abrupto dentro de esta novela. De hecho, la presentación de esta escena concluye con un sentimiento de inadecuación por parte de Lucía, quien sabe que algo se ha modificado en su entorno y, por tanto, siente que su presencia está fuera de tiempo. Por eso, ya desde estas primeras páginas, podrían pensarse los vaivenes del tiempo y las consecuentes modificaciones imaginarias como textos, en tanto que

engendran sujetos, motivan discursos, generan pensamientos y confunden los límites en un proceso de desarrollo enunciado como inevitable desde el poder en la década de los cincuenta. En esta obra, la relación con el pasado no se plantea como un todo, sino como una sucesión de acontecimientos por medio de la cuales circulan los sujetos y se acumulan los recuerdos.

La mayor personificación de este desplazamiento es Marina, la protagonista. Una mujer cuya rareza –temporal y geográfica- dentro de un espacio rural, funge como una reacción ante la uniformidad identitaria instituida tradicionalmente en las novelas históricas. Marina, como consecuencia de su exotismo, constituye un personaje autorizado para hacer visibles todas las diferencias y desigualdades sociales que, más que denotar imperfección dentro del diseño nacional, sugieren una pluralidad de “yoes” contrarias a la homogenización y posterior ubicación de la mujer fuera del espacio público.

El gesto más disonante a este respecto surge cuando Silvestre, el coprotagonista, conoce a esta subjetividad extraña y experimenta un proceso de realización subjetiva. Por ejemplo, con solo bailar, Marina transmite un conocimiento iniciático a Silvestre. Lo ayuda a descubrir quién es o, al menos, quién puede llegar a ser al margen de los designios maternos. Esta alternativa de comunicación e intercambio no verbal se ve reforzada con la imposibilidad de comunicar la identidad por medios tradicionales.

La palabra escrita y, en ocasiones, también la oralidad serán presentadas por Alecia Marciano como formas insuficientes, encargadas de generar más angustia que información certera. De hecho, la primera historia que le cuentan a Silvestre acerca del doctor Kehrr está llena de vacíos y tensiones. De igual forma, Don Francisco comenta que quienes trabajan para este médico “si antes hablaban poco, ahora menos [pues] son dos apasionados del amo y le imitan hasta exagerar” (49).

Se podría afirmar, incluso, que Alecia Marciano propone una reconstrucción del pasado sin discurso, un postulado que se manifiesta sobre todo cuando la autora negocia su voz y su identidad dentro del campo cultural de los cincuenta. En esos episodios, Marciano parece proponer la existencia de una Historia de los afectos, de un pasado que muestra el progreso organizado y necesariamente predecible de los nexos emotivos, cuyas finalidades principales serán unificar el flujo pasional y otorgarle un

carácter manejable en el marco de un proyecto de nación como el perezjimenismo que se encontraba, al menos en teoría, dominado por la lógica racional. Entonces, historiar el afecto supondrá en esta obra, legitimarlo como elemento reconocible por la alta cultura y, como consecuencia de ello, otorgarle un territorio de arraigo a los individuos involucrados en estos intercambios.

Por ello, resulta verosímil que el tío Espinosa -y no otro personaje de la obra- sugiera la existencia de una verdad en la literatura y, sobre todo, que este varón ilustrador des-institucionalice el saber histórico. Al hablar de objetos que poseen “una historia”, el tío Espinosa deja claras la amplitud y la diversidad del pasado, en oposición a la univocidad y la jerarquización propuesta por la historiografía. Del mismo modo, al equiparar a “la gente que nos rodea” y “sus libros”, este personaje masculino inscribe tanto la letra como las individualidades que permanecen en la periferia urbana en un pasado, que no sólo existe sino que además, puede y debe ser “leído”, lo que invita a pensar en otra de las tensiones con el proyecto desarrollista contenidas en *Bruja del Ávila*.

Si, como la lógica del proyecto perezjimenista indicaba, la razón debía perpetuarse en tanto instrumento de medición de los individuos, de su inscripción dentro de la historia y, sobre todo, en tanto garantía del progreso nacional, esta propuesta -que parte de los anacronismos contenidos en la obra y que supone una inclusión del siglo XIX en la década de los cuarenta- de reconocer la historia con otros personajes, desde otros espacios y narrada por otras voces, sería altamente contraproducente; pese a ello, este gesto contestatario pareciera pasar desapercibido por la crítica en torno a *Bruja del Ávila*, que no censura el texto ni cuestiona su legitimación de un saber alternativo a la lógica positivista.

Ante esta indiferencia de la Academia, resulta indispensable preguntarse: ¿Qué dice esta autora sobre la noción de “verdad” en su proceso de negociación con la memoria?, ¿qué papel cumple el conocimiento verificable en la reconstrucción, con todos los matices antes expuestos, de una historia alternativa? La contaminación de registros que se produce en *Bruja del Ávila* proporciona algunos datos interesantes, sobre todo aquellos que se encuentran asociados a la pugna entre verdad y sentido.

En primer término, Alecia Marciano establece como mínimo dos territorios de saber obviamente diferenciados: por una parte, estará el terreno de “la verdad racional” al que, como lo demuestra con su nota al pie, puede ingresar sin trabas aparentes y, por la otra, se encontrará el lugar de “la verdad del sentido”, que es perseguida por el tío Espinosa, adquirida por Silvestre y detenida por Marina. Coexistirán entonces una verdad universal y una verdad con sujeto e historia, generada en el intercambio humano y cuya inscripción en el pasado resultaba fundamental; no obstante, a medida que avanza el texto, se instituye que puede haber intersubjetividad, afecto e, incluso, sentido, sin una verdad que la soporte.

Por ejemplo, cuando una serpiente ataca a un niño en Galipán, el doctor Kehrr atiende a la víctima y, simultáneamente, Marina la acaricia. Dice la voz narrativa que entre los dos lo sanan. Surge entonces un dilema: el “sentido” –al igual que los libros y los vecinos de “Las brumas”- ocupa casi exclusivamente el territorio de la remembranza. Los hechos –como la cantidad de veneno que puede inocular el reptil en su víctima- no son discutibles y, por tanto, carecen de valor en el universo que Silvestre está obligado a habitar, del mismo modo, el poder sanador del afecto se muestra como un territorio por desentrañar. Podría afirmarse entonces que las debilidades atribuidas a la obra de Marciano, bien podrían ser síntomas de una re-jerarquización de los contenidos del pasado.

A esto se suma, además, que el acto de sanación antes referido goza de un carácter ritual aparentemente incompatible con el tono argumentativo empleado para cerrar el episodio, tanto más porque parece penetrar la letra escrita e imprimirle, nuevamente, algo de misterio. Concretamente, en el texto se relata que Ramón, el muchacho afectado, solicitó ver el cuerpo del reptil que lo había atacado: “un enorme animal amarillento, con acorazonadas marcas sobre el lomo (...) y en la punta del rabo se podían contar sus siete últimas vértebras que convertidas en transparentes cascabeles indicaban sus años” (64). Inmediatamente, Marciano incluye una llamada donde se indica “según la creencia popular” (64); pero, pese a la delimitación de los territorios correspondientes a la alta y la baja cultura, añade hacia el cierre del apartado:

[El doctor Kehrr] *Hizo una incisión, brotó un cuerpo verde, tornasolado del tamaño de una almendra, esta vesícula era la hiel. La separó, acto seguido la colocó en un platillo, le hizo un pequeño corte, luego, con un par de pinzas vació el líquido en un frasco, tomó dos onzas de ácido fénico, se las agregó al frasco, lo tapó bien, marcó el cristal con un lápiz de laboratorio y lo colocó cuidadosamente en el alféizar de la ventana. Se volvió a los concurrentes y agregó como solemne final:*

-Ahora se deja tres días a sol y sereno en maceración.

Todos habían guardado absoluto silencio y expectación, ante el procedimiento de preparar el antídoto que había llegado a tomar características de ceremonia, ante la veracidad de sus propiedades (Marciano, 1957: 65)

Constituye una particularidad interesante que el título de la novela hable de una “bruja”, mientras que la primera práctica sanadora que aparece en el texto – ciertamente, oscilando entre el empirismo y la superstición- sea ejecutada por un hombre, a niveles prácticos y en presencia de varios habitantes de Galipán. De igual forma, el hecho de que sobre la identidad de Marina confluyan las creencias populares y la formación académica, una vez más, va a ir en contra de la pureza del saber, puesta bajo sospecha por la autora desde la primera página del texto.

Según lo aquí relatado, se trata de un acontecimiento simple, un muchacho fue atacado por una cascabel, se sintió terriblemente herido y, gracias a los oficios del doctor, se recuperó; sin embargo, estos sucesos, vistos desde el conocimiento científico tradicional, no entran dentro de lo debatible, ni de lo historiable. Por ello, Marciano se dedica a atribuir al proceso de sanación una serie de sentidos que involucran la subjetividad de su narradora, de Silvestre, de Marina y de otros tantos personajes, que – desde su posición periférica- consiguen contaminar la Historia.

En otras palabras, los grados de misterio que se le atribuyen a la elaboración del antídoto condicionan la comprensión de los “brujos” aquí inscritos y, sobre todo, de las manifestaciones discursivas e históricas que estos personajes contienen, a partir de lo cual podría hablarse de una nueva fórmula de construcción de la memoria. En este texto, el pasado -lejos de ser una estructura cognoscitiva, como lo demandaba la escritura de la Historia en un período fundacional- abandona el relato de la conciencia

y pasa a ser, en sí mismo, una manifestación de su valor y su utilidad en la configuración de un territorio nacional. El pasado no será más que un espacio de identidad, un lugar de pertenencia compuesto a partir de los sentidos fijados y establecidos por cada individualidad.

Este dato resulta interesante si se piensa la mirada conservadora que, según la crítica, Alecia Marciano imprime a sus personajes femeninos. Si bien, en esta obra, la autora (des)historiza a Lucía y Marina al presentarlas como dos grandes esencias, desde el comienzo mismo de la obra rompe de manera acrítica la prospección temporal, lo que le permite reservar para sí y para la voz narrativa que (la) elabora la posibilidad de ser entendida(s) e interpretada(s) culturalmente, de acuerdo con el momento de lectura. Incluso, podría decirse que en *Bruja del Ávila* se contrapone la exclusión del campo cultural que sufren las mujeres “esenciales”, a la elaboración discursiva y la inscripción dentro de determinadas genealogías de pensamiento que ejecutan las “voces femeninas reales”.

Un gesto reiterado con la decisión de no atribuir a las mujeres “esenciales” -ni siquiera a Marina, quien es descrita como poseedora de “una mirada de quien no tiene dudas y sabe siempre a donde va” (69)- reflexiones en torno a los hechos de política contingente. Por ejemplo, los comentarios sobre la Segunda Guerra Mundial son enunciados por la voz de Silvestre, aunque este personaje les imprime una afectividad poco esperable de un diplomático. Ciertamente, la rememoración del holocausto se desencadena cuando el protagonista escucha a Marina tocar el piano⁴⁷; sin embargo, sigue estando a cargo del varón letrado, sólo que por las modificaciones identitarias que ha padecido, inserta el enfrentamiento bélico en el territorio de la memoria emotiva:

⁴⁷ Sin duda, la figura del intérprete de piano constituye un elemento recurrente en *Bruja del Ávila* y establece una familia de personajes que, de ninguna otra forma, hubiera podido pensarse como colectivo. En primer lugar, aparece una mujer que pretende a Silvestre, pero que él no considera atractiva, pues -entre otras cosas- toca el piano según las directrices de su maestro; en segundo término, se señala al tío Fritz, uno de los constructores del pensamiento universal, pese a las debilidades humanas que presenta en su constitución o, lo que es lo mismo, una figura alternativa del intelectual formador; luego, aparece Marina, quien es capaz de desencadenar una reconstrucción del pasado cuando se expresa por medio de la música; y, finalmente, se construye un personaje que toca para sobrevivir. Al igual que cualquier otra elaboración discursiva -o, incluso, podría decirse que literaria- los diferentes usos que se le da a la música dentro de este texto perfilan diversos sujetos-autores, cuya presencia en el campo intelectual venezolano es reclamada por la voz narrativa.

Al instante [Silvestre] reconoció el concierto [que interpretaba Marina], lo había oído tocar en Berlín por un gran pianista judío⁴⁸, al que habían cambiado el nombre para poder presentarlo ante el público esa noche.

“Para su suerte o mayor desgracia aquel hijo de Israel era rubio. Antes había sido condenado a los campos de concentración, pero alguien lo necesitó ese día para halagar los oídos de Hitler consultado aquél, sobre la raza y el problema, otro había insinuado.

“¿Tiene el cabello negro?

“- No, es rubio como un Sigfred

“- Pues entonces no hay problema, haga germano su nombre y si aprecia la vida, jamás recuerde que tiene sangre judía, que se olvide de su padre y de su madre, su vida depende ahora de un gesto de reconocimiento hacia ellos ¡De ahora en adelante, debe ser un fíel alemán al servicio del Führer! (Marciano, 1957: 70)

La melodía que interpreta esta mujer que “unía a su belleza espiritual, el atractivo personal que impresionaba su mente” (69) sirve para proponer una reconstrucción de la Historia poco convencional. Por primera vez -y a partir de la sensibilización que sufre el protagonista masculino gracias al contacto con la música-, Silvestre se atreve a fijar una posición política clara y a callar “diciendo algo”. Es decir, abandona el territorio que le correspondía como diplomático y varón ilustrado, para establecer un vínculo intersubjetivo con un personaje de la Historia que, en una suerte de antagonismo significativo, está obligado a negar su pasado, para elaborar un presente.

Al igual que en el proceso de negociación que lleva a cabo Alecia Marciano con una historia legendaria de su comunidad, el pianista se ve en la necesidad de construir su pasado en términos dicotómicos y, como consecuencia de ello, excluyentes. Ahora bien, si el presente donde Marciano, Marina, Silvestre o el pianista desean circular no

⁴⁸ Aunque se trate de una historia poco difundida para la fecha de publicación de *Bruja del Ávila* (1957), este episodio, Alecia Marciano pareciera referir *El pianista del gueto de Varsovia*, de Vladislav Szpliman, un libro escrito en 1946, pero censurado de inmediato y durante años en Europa. El texto fue reeditado y adaptado para el cine en la década de los noventa del siglo XX y cuenta la historia de un pianista que durante la invasión Nazi a Polonia, se dedica a tocar para los líderes del nacionalsocialismo y, por eso, consigue evadir su ejecución. Evidentemente, no es fácil de demostrar la referencia directa por parte de la autora; no obstante, en caso de haber existido, reforzaría el marcaje territorial entre alta y baja cultura, y entre la mujer esencial y la voz real que se ha referido anteriormente.

estuviera erigido sobre una tensión, sino sobre un pacto, la rememoración podría transformarse en un espacio para representar identidades imaginadas y, al mismo tiempo, apropiárselas e incorporarlas como sentidos funcionales en el diseño del presente.

Esta negociación necesaria ante situaciones de riesgo como las vividas en la Segunda Guerra Mundial permite comprender la Historia, más que como un registro secuencial de los hechos, como una plataforma utópica donde se pueden objetivar y, a la vez, transformar las marcas de identidad impuestas desde el poder. Ciertamente, los procesos de exclusión siguen existiendo y, al parecer, ninguna de las identidades marginadas puede evitar su represión; no obstante, los significados no negociados permanecen hasta el momento en que la individualidad en tránsito se decide a darles voz. Sin duda, el episodio rememorado por Silvestre en *Bruja del Ávila* tiene un final aciago y, en apariencia, desesperanzador; no obstante, al recordarlo, el mismo protagonista sufre una movilización subjetiva que pluraliza los desenlaces posibles de la propuesta inicial, e invita a pensar en otro de los usos posibles de la Historia:

“El público pidió música de Bach a la que era muy adicto el Führer que no cesaba de aplaudir, él los complació; pero de último, para terminar, interpretó algo tan suave, dulce y lleno de pasión, que cautivó a todo el auditorio, haciendo parar al Estado Mayor, que obedeció a una orden del dueño de Alemania. Era la sencilla Invención número trece del gran Juan Sebastián, un Allegro que comenzó el artista como tal pero tan lleno de dulzura y de dolor, que era como contar con las notas su tragedia; un final, “sempre in crescendo”, muy brillante que hablaba de su furor e impotencia ante la adversidad que los perseguía (Marciano, 1957: 71)

Al igual que podría ocurrir dentro de una obra literaria -tanto más en *Bruja del Ávila*, recibida por la crítica como sobredisciplinada y sobreadaptada-, la interpretación del pianista no orienta su pasión hacia la complacencia del público, sino a la expresión de una serie de emociones y deseos contenidos en el pasado que se ha querido borrar. Lo que permite inferir que si bien los detentores del poder conservan, dentro de esta obra, la potestad de seleccionar ciertos espacios de la memoria útiles para la

construcción de una identidad superviviente, la negociación con la Historia que lleva a cabo cada identidad puede seguir manteniendo entre sus límites las diferencias y contradicciones de este proceso de selección. Habría pues que singularizar cada expresión y cada trayectoria de vida para comprender la subjetividad que se expresa por medio de la interpretación musical y/o literaria.

En otras palabras, según lo aquí expuesto, se hallan algunas vías –aunque no demasiado conocidas, ni tan fáciles de transitar como las convencionales- para burlar la maquinaria de generación de identidades manejada por el Estado y, aunque existan varias posibilidades a este respecto, la mayoría de las opciones están asociadas al ejercicio de alguna práctica social indigerible desde el poder. Entonces, la búsqueda de nuevos lenguajes permitirá, por una parte, la evasiva de cualquier intento de codificación proveniente del Estado, al tiempo que instituirá el discurso como un territorio de resistencia.

En medio del juego de temporalidades, la interpretación musical ejecutada alternativamente por Francisca, el tío Fritz, Marina y el pianista judío contienen características singulares de cada uno de los espacios donde pertenecen, pese a ello, también detentan rasgos diacríticos que convierten a los ejecutantes en una comunidad. En el hecho simple de tocar piano -o de expresarse por medio de una voz poco distinguible en el mapa literario nacional- se trasluce una progresión de prescripciones rituales que convierten la carga política del discurso enunciado en expresiones semisagradas, imposibles de criminalizar. Ciertamente, se harán visibles algunos esfuerzos por espectacularizar las interpretaciones musicales hasta restarles cualquier valor reflexivo; no obstante, en las pequeñas tensiones que surjan dentro de su representación, se asomará la subjetividad indecible.

Por ejemplo, en el diálogo que sostienen Marina y Silvestre en torno al Piano de Chopin, esto se pone de manifiesto. En ese intercambio, la centralidad de Silvestre –casi diluida - y la autoproclamada marginalidad de Marina –también puesta bajo sospecha en ese instante-, van dejar al descubierto dos formas de dialogar con el pasado y pensar el momento que habitan. Dos maneras de definir no sólo el espacio de pertenencia particular de cada uno, sino también la categoría de arraigo en sí misma. Silvestre afirma en este episodio:

- Yo he viajado, he contemplado todo lo que tú nombras, sin embargo nunca llegué a escuchar que el piano de Chopin llorara.

- Eso lo digo yo, ¿sabe la historia?

- No.

- Era una vez un músico famoso, ya había muerto Chopín, y como gracia especial, le propusieron tocar el piano que está en la Cartuja; allí fueron expertos y el artista, nadie lo había desde su muerte ni rozado, abrieron el teclado, luego la tapa grande y al contacto del primer acorde que dio el músico, con gran temor, despacio, lleno de reverencia, se rompieron las cuerdas una a una, hasta no quedar más que un informe mazo de metales rotos.

Silvestre comentó:

- Fue el contacto brusco del aire, las cuerdas tantos años oprimidas, envejecidas, mohosas, jera muy natural que así estallaran!

- No, así hablan los físicos, los que tienen el corazón sordo y no escuchan el alma que nos dice que, ¡hasta las cuerdas lloraron a aquel hombre! (Marciano, 1957: 80-81)

En este texto emerge un ir y venir del conocimiento histórico. Por un lado, Silvestre va de lo personal -es decir, de lo que atestiguó en el viaje- a lo social, en la misma medida en que Marina toma un acto público y lo inscribe en el espacio de lo privado. Ambos traslados ubicarán la Historia y la memoria en el territorio de la subjetividad y, aunque ninguno de ellos nutra al otro, los dos irán en paralelo, a partir de los niveles de centralidad del sujeto que los construya. A diferencia de lo que ocurría en la aproximación nacionalista a la Historia, tan en boga para la década de los cincuenta en Venezuela, en este caso no habrá una individualidad resultante, sino muchas singularidades enunciatoras y diversas identidades emergentes, con más de una posibilidad de arraigo.

Precisamente en este cruce que genera el “pasado social”, Marciano inscribe a determinados sujetos sin voz, ni rostro en las representaciones mediáticas y/o literarias de la Venezuela de primera mitad del siglo XX. Lo que, además, explica por qué ha ejecutado este esfuerzo aparente de reconstrucción de un pasado anacrónico, de una concepción temporal que, desde su enunciado primero, se sabe fallido, pero que en su

imperfección permite que se cuelen voces y percepciones humanizadoras de ciertos objetos materiales como un violín o, incluso, de algunas feminidades impensables como “la mujer espiritual”.

Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre con los textos editados en la primera mitad del siglo XX⁴⁹, que intentaban reivindicar la memoria, en esta novela y, particularmente, en la reconstrucción de la leyenda de Chopín que se ha referido anteriormente, nunca se propone la unidad discursiva como un fin posible, sino que – por el contrario- la autora se empeña en asentar que no existe una pieza de pasado con una ubicación fija, por tanto, cualquier orden que provenga de una experiencia individual, va a dejar como resultado una lectura de sentidos diversa e, inclusive, contradictoria dependiente del sujeto reconstructor del episodio, más que de quienes lo protagonizaron.

Pero, en *Bruja del Ávila*, la concreción de este movimiento contrahistórico se concreta cuando se representa la muerte, un recurso agenciado como respuesta a la prospección temporal y como propuesta alternativa del ser. Por ejemplo, cuando Marina lleva a Silvestre a “conocer” el cuerpo de su madre embalsamada, Marciano recupera la fuerza fijadora subyacente a la construcción historiográfica y la lleva al extremo de lo grotesco.

Al respecto, vale la pena tener en cuenta que si, tal y como se proponía en el proyecto desarrollista, el discurso histórico constituía una plataforma útil para comprender –y no para producir- los sujetos y los movimientos sociales deseables para la nación, el pasado sería entonces un monumento incuestionable, imposible de revisar y de debatir. Es decir, la Historia constituiría un artefacto semejante cuerpo momificado que, al develarse en toda su literalidad dentro de *Bruja del Ávila*, desestabiliza y desorienta al sujeto letrado.

⁴⁹ Aunque sobrarían los ejemplos de textos venezolanos que tratan de negociar el proyecto nacional en curso con el pasado, en este caso particular la referencia está dirigida a aquellos que desplazan el saber positivista de la Historia por el ejercicio de rememoración tan “incuestionable” como el primero. Textos como *Sol interior* (1918) o *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez; *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1937), de José Rafael Pocaterra; *Fiebre* (1938), de Miguel Otero Silva; e, inclusive, *Cantaclaro* (1934), de Rómulo Gallegos.

Ahora bien, el cuerpo embalsamado, más allá del desconcierto que genera, no impide que Marciano demuestre la posibilidad interpretativa que acompaña a cada voz edificadora del pasado. Por ello, donde la mujer hermosa, sensual, extranjera y, en definitiva, rara percibe un objeto digno de adoración, su pareja ve una “cosa de locos”, que no le remite a ningún significado cognoscible. El personaje masculino se confunde al ver cómo la individualidad que lo acompaña, interroga la historia – descompuesta o petrificada-, la invita a intervenir el presente y le rinde cuentas de su conducta. Una puesta en escena que le atribuye a un acto lindante con lo siniestro, el mismo poder legitimador que se le atribuía a la rememoración en la década de los cincuenta.

Este gesto desacralizador ante todas las formas instituidas en Occidente para reconstruir la memoria colectiva, no se produce de manera tan franca en ninguna otra obra; sin embargo, aunque con diversas estrategias, en los otros tres casos las relaciones de la verdad con el discurso histórico son reescritas y la reflexión ante todas sus implicaciones sugerirá nuevas formas –aunque no siempre fundamentadas en el caos, como en el caso de *Bruja del Ávila*- de evocación del pasado.

El texto de Nery Russo *La mujer del caudillo* es también muy emblemático pues la autora, tal y como les estaba permitido a las mujeres venezolanas durante la primera mitad del siglo XX, construye en esta novela a una mujer que se encuentra aislada, habla sola y no despierta el interés de nadie más; sin embargo, dentro de su discurso, Luisa Cáceres de Arismendi expresa una cercanía al ideal del intelectual masculino, sumamente peligrosa en tiempos de guerra. Es decir, si bien Russo se propia de un tipo femenino manejable para el imaginario, pliega su subjetividad hasta aportarle un nuevo sentido.

Con esta forma de construir un momento tan particular de la Historia Venezolana, Luisa Cáceres de Arismendi da por sentado que la Guerra Independencia ocurrió y que en su presente existe como un discurso necesario para sobrevivir. A pesar de ello, también señala que se trata de una red de fenómenos reconstruibles y variables desde cada una de las individualidades que se aproximen al mismo. No hay pues ninguna certeza en la “acción” de estos personajes, como podría haberla

demostrado una reconstrucción científica, sino que en *La mujer del caudillo* subyace la transferencia simple de una certeza individual sobre un hecho político.

En medio de este planteamiento, se inicia un proceso de edificación de la identidad femenina que, contrariamente a lo que se podía esperar del tono melodramático del discurso, no deja como resultado una pasión incontrolable, sino la formulación de un “afecto extraño”, que se asoma en forma residual tras la superación del miedo. A este respecto, resulta por demás interesante que la transformación ideológica que operó en la construcción de la heroína de este relato –que, además, trastocó su perfil de señorita de sociedad y la convirtió en un sujeto deseante- se traduzca en una modificación directa de su uso del lenguaje y, como consecuencia de ello, proponga un reencauzamiento de la estética de la novela rosa.

Evidentemente, para Russo la noción de elitismo no ha sido superada, de hecho, la figura histórica de Juan Bautista Arismendi –junto con Bolívar, Páez y Ribas- sigue siendo una de las identidades llamadas a configurar ese grupo selecto que instaura y preserva los valores nacionales; sin embargo, en el momento mismo en que la autora penetra el discurso histórico con la estética folletinesca, la jerarquía de virtudes se trastoca, con lo cual, la superioridad del Caudillo vendrá dada por su apego a las bodas, al rito de pedir la mano, al amor incondicional de un ser prácticamente desconocido y no por sus habilidades en la guerra. O, lo que es lo mismo, dentro de este texto, la apuesta por el mantenimiento de una élite, supone una rejerarquización de la polaridad razón/pasión, reactivada en el pensamiento venezolano de la década de los cincuenta.

Un episodio que ilustra muy bien esta propuesta es el relato de la boda entre Cáceres y Arismendi. Cuando la unión matrimonial es presentada por la voz narrativa no contiene el despliegue de detalles que se hubiera esperado de un sujeto femenino, sino que se resume en unos pocos párrafos donde emerge un “yo” que registra, más que una mujer que experimenta. Luisa expone la alegría y/o desesperanza de su madre, la emoción de su prometido y las interrogantes de su hermanito, sin relatar su propia emocionalidad. Aún más, en los primeros episodios en los que, finalmente, ya se ha convertido en “la mujer del caudillo”, la protagonista afirma:

Los días posteriores a nuestra llegada fueron para Arismendi de una absoluta felicidad. A veces era el hombre adusto, enrevesado con esas cuestiones que yo jamás hubiese imaginado, a no ser porque más tarde me las ha ido haciendo conocer con toda la perspicacia de que es capaz un hombre de su edad. En oportunidades era como un adolescente que abandonaba la Casa de Gobierno para llegarse hasta la nuestra con cualquier fútil pretexto, el regalo de un caracol marino, una fruta producida en el patio de la casa, u otra cosa (Russo, 1952: 112-113)

Por contraste, añade:

*Una mañana, mientras nos entregamos a nuestras labores sobre la árida tierra salobre, me he quedado asombrada. No sabía que el fruto de nuestro trabajo aparecía tan pronto. Juan refiere algo que no escucho porque estoy perpleja. Tal vez alude a lo bien que se vive cuando podemos olvidar... sobre todo, cuando se han tenido sufrimientos...
-Mira, Juan. – Interrumpo.- Cómo han ido brotando las plantillas ¿Te acuerdas que hace a penas unos días dejé entre la tierra unas cuantas semillas?... Eran de tomate, ¡mira!... Dentro de poco estaremos cosechando (...) Ahora ya puedo decir que hay algo en el mundo verdaderamente mío, creado por mí misma (Russo, 1952: 113)*

En este contrapunteo de los protagonistas enmarcado en la experimentación de la vida de casados, se hace más obvio el desplazamiento que se mencionó con anterioridad. El héroe patrio jerarquiza la cotidianidad, la improductividad y el intercambio amoroso, por encima de la emancipación y la organización del territorio que debía desarrollar como Gobernador. De igual forma, este contraste que –no sin ironía– muestra la autora, genera un punto de reflexión interesante en torno a la discrecionalidad en la construcción de la Historia. Según el perfil que se le ha asignado a cada personaje, la elección de los temas y las prácticas sociales que fundamentarán el funcionamiento de un ser en sociedad son absolutamente arbitrarias y no estarán marcadas genéricamente.

Es decir, ni el General Arismendi –ahora reducido a la categoría de “Juan”–, ni Luisa Cáceres –ahora convertida en “la mujer del caudillo”– están en la obligación de

aferrar su conducta social a la improductividad contenida en “regalar unos caracoles” o en la producción de comida, asumida como fin por la protagonista. A simple vista, la lectura que hace cada uno de la vida de casados, pareciera invertir los roles tradicionales asignados al hombre y a la mujer. Por ello, ningún sujeto resultará más o menos historiable que otro, sino que la relevancia de su participación en un momento pasado de la nación, se deberá única y exclusivamente a las anclas de identificación elegidas por el sujeto que enuncia.

Obviamente, esto resultaría desconcertante si se lee *La mujer del caudillo* como una novela histórica. No es posible percibir como una prioridad en el discurso de Nery Russo la deslegitimación de la Guerra de Independencia de Venezuela, ni de ninguno de los héroes que la componen. No hay un desprendimiento de estos referentes, ni al momento de delimitar el territorio nacional, ni cuando se define la identidad; no obstante, en este texto se deja claro que es posible revisar desde otra perspectiva los hechos y sus ejecutores, lo que desemboca en una transformación de la práctica histórica que si bien no consigue escapar de los ejercicios de supresión y negación, sí lograr abrir la puerta para generar nuevos mecanismos de valoración.

Entra entonces dentro del debate el subtítulo de “biografía novelada” que Russo le asignó a su libro. Ciertamente, dentro del texto, Luisa Cáceres de Arismendi se establece como un individuo central, cuyas peripecias parecen ser relatadas en cada página de la novela. A pesar de ello, cuando la protagonista ya ha contraído matrimonio con Juan Bautista Arismendi, deja de ser contada por una voz del futuro y comienza a contar —en su contemporaneidad— a un héroe patrio. Esto dificultará la detección en esta obra de un sujeto político concreto, destinado a posicionarse sobre su doctrina y frente al Estado, tal como podría encontrarse en una “novela biográfica” tradicional. Por el contrario, la referencia a la mujer que siembra y produce comida, ante el hombre que contempla y recoge las frutas que ella ha cultivado, señala hacia individualidades inteligibles desde una aproximación antropofilosófica, más que desde una mirada histórica positivista.

Incluso, es posible descubrir un doble recorrido en el diseño de Luisa Cáceres de Arismendi como personaje pues, por un lado, su expresividad le permitirá definirse como sujeto de su propia Historia, al tiempo que —desde el preciso momento en que

decide proteger a su marido- comienza a protagonizar también la Historia de Juan Bautista. Esto le restará a la concepción de la historiografía propia de mediados del siglo XIX el tono de universalidad abstracta que la había definido, y acercará el diseño de la memoria nacional a la concreción de ciertas individualidades.

Ahora bien, en este doble tránsito no hay un enfrentamiento de roles, de límites ni de alcances sobre el personaje, sino que Russo –de forma acrítica y sobremocionalizada- inscribe a la protagonista en el fragmento de Historia que desea destacar, más allá del carácter épico o de la trascendencia dentro del pensamiento político venezolano que se le haya podido atribuir al mismo. Por eso, asignará a Luisa Cáceres una serie de posicionamientos públicos y privados, en la misma medida en que su discurso emplee la reconstrucción historiográfica para legitimarlos.

Por ejemplo, cuando el General Arismendi, finalmente, asiste a la fiesta donde “una mujer que no sabe de política” le tiende la emboscada, él consigue huir. Por ello, detienen a su esposa y la encierran bajo la custodia de la familia Amnés. Una vez allá, las voces femeninas encargadas de vigilarla cuestionan la existencia real de la autoridad y, lo que es aún más interesante, del supuesto delito. Esto refuerza la tendencia a feminizar la historia, que ha presentado la autora desde el comienzo del texto:

aguzo mis oídos y escucho cómo reprenden a Germana; entonces es cuando sé cómo se llama la joven amiga; la voz del señor Amnés resuena nerviosa:

-¿No les he prohibido de manera terminante que se acerquen al cuarto de esa señora?...

¿Por qué me desobedecen?

Angustiada la joven protesta lloriqueando:

-Pero, padre; no veo qué pueda haber de maldad en eso. Después de todo, no es más que una pobre mujer afligida que está muriendo de tristeza (...) ¿Cómo es posible que no comprenda cuándo está padeciendo esa infeliz? Y nosotros que somos mujeres ¿cómo pretende usted que vayamos a mirarla como un animal?

- Todo eso lo reconozco quizás con mayor claridad que ustedes, pero, el total es que no debemos comprometernos. Imaginémonos cómo nos tratarían si nos pescasen en un momento cualquiera en buen trato con la prisionera (Russo, 1952:137- 138)

En esta primera fase del encierro de Luisa Cáceres, la cárcel va a adquirir un simbolismo interesante pues se trata, sencillamente, de una casa de familia, donde los roles asignados tradicionalmente a cada género se conservan a la perfección. Como es obvio, ni la niña que se supone dueña del espacio de confinamiento, ni tan siquiera el padre encargado de “vigilar” a la protagonista se muestran como personajes autónomos, con capacidad de movimiento y decisión. Aún más, Russo no imprime diferencias importantes entre las privaciones que se le imponen a Germana y las que padece su prisionera. Con ello, además, se le resta poder simbólico al personaje encargado de reprimir, frente a aquel permanentemente vigilado, pues ambas funciones se confunden y desestabilizan los lugares de poder desde donde se ejercen.

Esto se va a reiterar hacia el final de la novela, cuando Luisa Cáceres se hace merecedora de una entronización, aún desde los sectores más conservadores. Al final del viaje épico, la protagonista vuelve a Caracas, su ciudad natal, ahí reflexiona:

Los triunfadores de la batalla de Juncal, sus antiguos acusadores de Oriente, al imponerse el infausto suceso, comisionan al general Zea para que salga en busca del Libertador, y Arismendi desde Margarita también le escribe haciéndole conocer el éxito y llamándole a su país.

Inocente, ajena a todo movimiento político, del cual no conozco más sino lo que supe de labios de mi esposo en mi corta vida conyugal, y luego de una penosa travesía en una grotesca carretera por el camino que conduce de la Guaira a la capital, hago mi entrada en ésta en un Domingo de Resurrección. Triste designio el mío, haber salido en una caravana de emigrantes, hambrientos y desarraigados y regresar prisionera y enferma. Entramos en las calles frescas y llenas de luz de la Caracas tan añorada y que a pesar de todo lo que me rodea, hace revivir en mi recuerdo los años de mi infancia (Russo, 1952: 209- 210)

Las marcas de cierre que determinan el retorno del sujeto femenino a su ciudad de origen se hacen obvias dentro de este fragmento, al tiempo que ayudan a comprender cómo hubo en la Guerra de Independencia de Venezuela, al menos dos

viajes, dos recorridos y, por tanto, se crearon dos gamas de subjetividades protagonistas, testigos y narradoras. Por un lado, se erige la figura masculina triunfadora, con posibilidades de reorganizar el espacio y solicitarle al sujeto modélico que vuelva exitoso y heroificado, mientras que -en paralelo- parte una colectividad indeterminada, pero agrupada bajo significantes como “pueblo soberano” o, sencillamente, “venezolanos”. Un conglomerado cuya función en el imaginario se reduce a justificar el enfrentamiento bélico. Así pues, el viaje épico de los varones equivale, en el caso de las mujeres, a salir “en una caravana de emigrantes, hambrientos y desarraigados” y “regresa[r] prisionera[s] y enferma[s]”.

Tal como se mencionó anteriormente, dentro del imaginario propio de la historiografía venezolana, la amalgama de sujetos errantes ya aludida aparece sólo de forma tangencial y una vez que quienes la componen han sido redimidos por la acción militar, quizás por ello resulta tan discordante el hecho de que Nery Russo los muestre no bajo un código único, sino como una superposición de signos en permanente movimiento. Una suerte de “gavilla residual”, obviamente ajena a la condición de venezolanidad que se estaba definiendo en el campo de batalla y cuyo devenir resultaba impredecible. De hecho, la protagonista del texto no sólo relata en primera persona el desconocimiento y la exclusión de los grandes sucesos nacionales a partir de los cuales ella ha permanecido sin referentes identitarios, sino que a la vez reitera su presencia en el mundo y en el país, algún tiempo antes de que todo lo referido aconteciera. Con ello, nuevamente, se inscribe en un pasado alternativo que ni en estructuras, ni en causas, ni en efectos tiene las mismas connotaciones que la Historia oficial.

Russo expone, por medio de Luisa, que si bien considera fundamental y hasta inevitable el encuentro con el pasado, este proceso no tiene carácter sanador alguno, no puede cerrar las heridas, ni cancelar las exclusiones y, por tanto, en ninguna de sus manifestaciones generará un territorio donde cohesionar del todo las experiencias y tiempos de un sujeto determinado. Así pues, esta restauración de un personaje que, a su vez, vuelve sobre las vivencias anteriores, añade un elemento más al “ajuste de cuentas” que siempre subyace al proceso de resubjetivación: la desestabilización del archivo como registro.

Por ejemplo, cuando hacia el final de *La mujer del caudillo*, Luisa Cáceres termina encerrada en un convento, confiesa que en compañía de la abadesa se siente más segura que bajo el dominio seglar. Demuestra, entonces, una complejidad subjetiva que evitará su incorporación a cualquier archivo histórico. La singularización del significante “mujer” o, en ocasiones, del significante “pueblo” convierte la experiencia vivida y relatada por el personaje en un hecho desconocido para la Historia nacional y, por lo tanto, imposible de medir con los otros sucesos registrados en la primera mitad del siglo XIX. Puede verse en este gesto de “rememorar en el encierro”, un deseo de revisar los límites del pasado y su capacidad performativa, desde el interior. No por casualidad, cuando Luisa es obligada a abandonar el convento, una vez más, se renueva esta idea:

- *Rogaremos [La Abadesa y las hermanas] mucho a Dios por tu felicidad, niña [Luisa Cáceres de Arismendi].*
- *Gracias, buena Madre. Y créame usted que lamento en lo más profundo de mi alma tener que abandonar esta casa de santas mujeres en la cual he recibido tan buenas atenciones.*
- *Tal vez nosotras lo lamentamos tanto o más que tú, querida Luisa, más aún conociendo tu bondad y las bellezas que encierras en tu alma. Creo así mismo que todas las hermanas estarán igualmente satisfechas de tu comportamiento y de tu colaboración en cuanto a los trabajos realizados últimamente (...) Cuídese mucho, señora. Recuerde que su salud es precaria...*
- *Gracias, gracias, hermanas. Siempre os recordaré como una de las pocas épocas hermosas que he tenido en mi vida... Si alguna vez tuviera necesidad de un verdadero reposo espiritual, volveré a este convento (Russo, 1952: 223)*

En este episodio vale la pena observar los mecanismos de inscripción testimonial llevados a cabo por la protagonista. En esta intervención, Luisa les abre un lugar tanto a la Abadesa como a las hermanas al interior de un testimonio individual y, al hacerlo, las instituye como referente de bondad. No hay, dentro de esta representación, una evaluación ideológica, sino moral, lo que —a diferencia de las experiencias vividas entre los militares— desencadenan en la protagonista el deseo de volver a esa alternativa de encierro. Ciertamente, la caracterización de Luisa, en este caso, está más referida a su hacer —aunque presumiblemente se trate de labores domésticas similares a aquellas

leídas como tortura en Santa Rosa- que a su ser; no obstante, en este proceso, tanto las hermanas como “la mujer del caudillo” dejan claro que la constancia de su probidad no está contenida en el territorio desde dónde se mira, sino en aquél desde dónde se es mirado.

Así pues, a contrapelo con el discurso historiográfico, la protagonista establece que sólo estará en capacidad de recordar un texto con pretensiones de credibilidad, más emocional que racional y que dé cuenta de una subjetividad más digerible, lo que equivale a hablar de una identidad menos monolítica, menos universal y menos concluida. Es decir, si bien de esta novela puede desprenderse que no existe una “verdad histórica”, en la misma también se establece que cuando las subalternidades negocian directamente con su propio pasado, llegan a erigirse como “sujetos memorables”. Lo que los hace mucho más legibles como individuos y convierte su cotidianidad en una experiencia traducible, en los registros de la intelectualidad.

Ciertamente, ni el encuentro, ni la interacción de Luisa con el grupo de religiosas son relatados con detalle, quizás porque no se trata de una materia susceptible de ser discursivizada; sin embargo, se señala su presencia a manera de un nuevo *ethos* que determina esta recuperación de la memoria. Pese a que este episodio pareciera asomar algo de la ética cristiana y de la sujeción femenina empleados políticamente en la década de los cincuenta para reinscribir a la mujer escritora al interior del hogar, en esta obra no sólo se da cuenta de un sujeto femenino que se dice autorizado a fijar la memoria, como es el caso de Luisa; sino que además hay otro que un siglo después, escribe “como un hombre letrado” y contamina el espacio de la alta cultura con formas que hasta ahora no le eran fáciles de asir.

Curiosamente, esto desencadena una mayor violencia. En las últimas páginas del texto, la exclusión simbólica ejercida sobre Luisa Cáceres va a ser mucho más frontal hasta llegar a entremezclarse con el disciplinamiento físico, hecho paradójico que va a provocar una reafirmación permanente de su individualidad como sujeto histórico y de su capacidad para producir discursos de la memoria.

Incluso, podría afirmarse que la presencia de Luisa Cáceres fuera, dentro y más dentro aún del hogar durante el enfrentamiento bélico, le brinda a este personaje la posibilidad de emitir un discurso acerca de un territorio necesario pero desconocido

para la autoridad de Juan Bautista Arismendi o, lo que es lo mismo, la lleva a cumplir funciones de cronista que, como tal, debe responder a los intereses del receptor que consume su discurso y del sistema ideológico que lo demanda.

Entonces, la mujer del caudillo concluye su travesía épica como “una pobre niña”; sin embargo, la imposición del relato —que, como se mencionó anteriormente, viene dada por la exigencia de una mujer contemporánea con Russo— le brindan la posibilidad de elegir un territorio dentro del discurso, dentro del pasado y dentro de la práctica histórica. La autoridad del cronista, habitualmente fundamentada en su condición de viajero y traductor, en este caso va a ser usurpada por una mujer que dice y, como tal, tiene la posibilidad de revisar categorías fundamentales. No se trata pues de una viajera tradicional que clasifica y ordena un territorio desconocido, sino de una voz errante que se pronuncia sobre hechos asumidos en el imaginario como verdaderos.

Desde esta perspectiva, la novela *La mujer del caudillo* no constituiría una crónica extra-territorial, sino una incorporación de otras voces y otros significados a un lugar geográfico e histórico definido casi de manera irreversible. Del mismo modo, esta expresión servirá, para dejar claro que si bien cualquier sujeto histórico venezolano debe “padecer” la construcción de su origen, no tiene por qué pertenecer de manera crítica al relato canonizado en torno al mismo.

Por ello, resulta lógico que Russo señale la incomodidad de los sujetos modélicos nacionales ante la emergencia de ciertas heroicidades femeninas. Lo que resulta más locuaz a este respecto es que la autora muestra a Luisa Cáceres como un sujeto reivindicable por la Historia, desde el momento mismo de su liberación. Es decir, empleando los argumentos del ejército patriota —y de quienes lo reconstruían en la década de los cincuenta—, la narradora expone que este colectivo no “representaba” a los venezolanos en su totalidad, sino que pretendía “normalizarlos” a partir de un proyecto político.

Hay pues un distanciamiento de la utopía bolivariana por demás interesante para el momento de publicación de la novela de Russo, que permite pensar —a la vez— en una nueva ética. Luisa Cáceres de Arismendi, como personaje, se realiza a partir de la experiencia tangible y no desde el discurso de su marido —a quien, por cierto, a penas y

conoce para el momento en que emprende su viaje-, lo que convierte todo el proceso de enunciación contenido en la obra en un acto de habla, con un tono tan pragmático como el de la reconstrucción historiográfica.

Esta “novela biográfica” podría ser considerada entonces un territorio híbrido donde se relata una identidad que, a su vez, ejecuta una serie de acciones para llegar a ser. El título de la obra se torna mucho más inestable, pues hacia el cierre del texto, cada vez más, “la mujer del caudillo” pasa a ser un espacio atópico, dispuesto a recibir discursos y representaciones nuevas. Ciertamente, hasta la última línea del relato, tanto Arismendi como el resto de los personajes masculinos pensarán a Luisa a partir de su adecuación a los modelos de feminidad regentes en el pensamiento decimonónico venezolano; sin embargo, Russo no sólo le otorga al personaje la capacidad de responder, sino que además, recupera la voz narrativa omnisciente que desapareció en las primeras páginas del texto para que, en una suerte de repetición significativa, refiera el discurso biográfico tradicional:

Los últimos años de su vida transcurrieron para Luisa en una absoluta paz, alejada por completo de la sociedad y el bullicio, reclusa en su gran mansión situada entre San Mauricio y Veroes (...) No quiso saber más del mundo ni de la sociedad, en la cual le correspondía actuar, por principio y en su condición de esposa del general Arismendi; y sólo vivía entregada a su marido y a los suyos.

La historia más verídica de su vida la relataba Luisa a uno de sus yernos, el doctor Mariano Briceño, quien contrajo matrimonio por primera y segunda vez, con dos hijas de ella. Cuando la familia se reunía para charlar en el gran salón del hogar, el doctor Briceño hacíale preguntas, y mientras ella relataba, a escondidas, el secretario, a través de una espesa cortina, iba tomando datos que más tarde le sirvieron para enriquecer la historia de Venezuela (Russo, 1952: 280- 281)

En este cierre de la novela se hace más obvia aún la propuesta de la autora que subyace a buena parte del texto y que consiste, principalmente, en trastocar el tono sufriente y melodramático que debía caracterizar a Luisa Cáceres, en tanto heroína épica, en un personaje triunfante que –si bien termina siendo una madre y esposa,

como asignaba el pensamiento perezjimenista a las mujeres virtuosas- también se convierte en un personaje con “Historia verdadera”, es decir, cognoscible y cognoscente dentro de la construcción identitaria venezolana.

Así pues, este ejercicio de negociación abre un espacio para “la mujer letrada” en la reconstrucción histórica que se llevaba a cabo en la década de los cincuenta en Venezuela. Un proceso que supone el tránsito desde el interior del hogar a otras formas de encierro social y que, curiosamente, culmina en la posibilidad de nombrar, organizar y dar lugar a saberes y sujetos imperceptibles desde la distancia histórica de las ciencias sociales. Según lo aquí relatado, la protagonista –y, por extensión, la autora- son las encargadas de historizar estos espacios atópicos, para reinscribirlos en la memoria nacional.

Lo que permite deducir que en *la mujer del caudillo* se acentúa la dilución de las fronteras entre lo público y lo privado que se inició en *Bruja del Ávila*, de Alecia Marciano. Un movimiento que en la obra de Conny Méndez, *Memorias de una loca*, se potenciará desde su mismo proceso de enunciación. En este texto, la (auto)ficcionalización del sujeto público encarnado en la escritora, devela una necesidad de penetrar en lo simbólico para demostrar su discontinuidad y dejar al descubierto el papel ambiguo que juega la memoria en la adquisición de la voz y de la identidad.

Esta alternativa de lectura se trasluce en diversos momentos de la escritura, por ejemplo, en el “Prólogo en vísperas marcianas”, que antecede la escritura de Méndez y que aparece firmado por Rafael Pineda. En este texto, no sólo se reconoce el derecho de Conny a deshacerse de la impostación exigida a las mujeres narradoras por las instituciones canonizantes sino que, además, se inscribe su voz en una tradición de autoras y pensadoras ajenas a este modelo escritural. Asimismo, se establece:

Rota la crisálida en eclosión de vida, como hubiera dicho un redactor de “El Cojo”, una de las primeras cosas que hizo Conny fue descubrir los aires populares de Venezuela. Le bullía en la sangre. Y cuando en las veladas familiares caraqueñas todavía se cantaba “Pensée d’Avril”, de Luis Ancil; “Ronde! De l’Adieu”, de Adina Manrique; “Melopeya”, de Diego Jugo Ramírez; o la pavosísima “Biondina in Gondoletta”, de

Reinaldo Hanb, Conchita Méndez se arrebujo, con nostalgia tiritante, en su cuarto de hotel en París, y compuso la amalcobada ,música de un valse venezolano que le estaba haciendo tanta falta como un buen café recién colado: Florece en la montaña del cafetal./ Cantan la paraulata y el turpial/ Se mecen los cicales, y al son,/ de las olas que rompen,/ canta mi corazón (En: Méndez, 1955: 6)

En este fragmento se destaca la identidad nacional como el tercer componente del debate presente- pasado, propuesto por la autora. Si bien es cierto que en el perezjimenismo, la recuperación de la cultura popular como fundamento de la venezolanidad resultó un tema recurrente, nunca estuvo del todo asociada a la función de los sujetos femeninos dentro esta propuesta de nación. De hecho, la sustitución de la elegancia de la mujer ilustrada –demandada desde muchos de los medios impresos del país, incluso desde aquellos que no estaban del todo alineados con las exigencias del Estado- por una expresión propia de la oralidad, pudiera resultar desconcertante.

No parece ser casual que con su referencia a “El Cojo”, Pineda de algún modo señale el proceso de reconstrucción de estereotipos decimonónicos, iniciado en la década de los cincuenta: la reutilización de iconos por medio de los cuales se pretendía reinsertar y limitar a la mujer venezolana al espacio privado. Aún más, resulta altamente irónico que esta referencia se emplee para describir el momento en que la autora abandona del todo el estereotipo de la bella dama y se decanta por la construcción de una voz propia, que –por añadidura- contendrá una propuesta de país. En su debate con la historiografía, Conny Méndez no sólo tratará de definir una identidad rememorante sino que, además, la usará para ampliar los límites de la nación.

Un hecho que, por otra parte, el prologuista parece legitimar con la cercanía de la autora a figuras emblemáticas de la alta cultura. Según lo aquí expuesto, Conny no maneja el registro de la oralidad porque tenga negado el acceso a la letra impresa, sino porque le resulta más conveniente para pensar la nación. El carácter errático que asume, le permite circular paralelamente por el espacio de la letra y del habla, confundir registros y otorgarle luminosidad a un saber dentro del espacio del otro. De ahí que no resulte sorprendente cuando la autora confiesa que también su identidad de “loca” es

producto de un arduo trabajo de escritura. En el segundo prólogo del libro, firmado por ella misma, refiere:

En la vida no hay como tener “cosas”. Todo el que establece fama de hacer “cosas” peculiares es un feliz independiente. Hace todo lo que le da la gana y nadie protesta. Todo le es perdonado al decir de él: ¡Son cosas de Fulano!

En ese mismo instante en que escuché la sentencia de Títílá resolví sentar una fama tan apetecible y sentí un gran alivio, como si me hubiera encontrado a mí misma.

De allí en adelante me dediqué con devoción al objetivo: oírle decir a alguien algún día “Son cosas de Conny” (Méndez, 1955: 9)

Comentario que se ve fortalecido cuando, al cerrar ese apartado, la voz narrativa señala:

Porque, sea dicha la pura verdad, no se puede ser loco por elección propia. Es una condición innata. Más, es un grado de evolución. El que pretende meterse a loco únicamente por gozar de las ventajas y privilegios del género y sin poseer las aptitudes, fracasa. Eso equivale a tratar de hacerse cantante sin poseer voz.

Yo siento compasión por todos los que manifiestan anhelos de pertenecer a la cofradía y no pueden pasar la prueba porque... ¡Qué divino es ser loco! (Méndez, 1955: 10)

Indudablemente, en la obra de Conny Méndez, “la locura” va a ser —más que un semblante— una delimitación. El diseño de una posición dentro del campo cultural que, con mayores o menores inestabilidades, va incidir en su relación con el pasado. En ese proceso de (de)formación institucional y confrontación de experiencias individuales, el espacio para la política contingente va a estar contaminado por un redescubrimiento de representaciones de la ciudadanía a lo largo del siglo XX, como la mujer letrada, los venezolanos descendientes de los indígenas o los integrantes de las clases populares.

Del mismo modo, la vocación de “tener cosas” expuesta por la autora va a hacer de su subjetividad un territorio ideal para la coexistencia de lo práctico y lo imaginario. Al asumir la locura como una nueva identidad, la autora decide sistematizar el pasado

de este constructo y, por tanto, el texto prometerá la generación de una nueva Historia. Quizás lo más interesante de esta promesa radique en el carácter explícito que imprime la autora a la dupla creación/historización. En la misma medida en que la voz narrativa se inventa dentro del espacio social, consigue dar luz a su pasado. Por ello, se puede afirmar que el personaje en sí mismo va a detentar un carácter y una voz arcaizantes.

En otras palabras, durante el proceso de generar “sus cosas” la autora recupera el pasado para dejar signos de su existencia y, paralelamente, construye un documento que fungirá como una memoria futura. Es decir, toma de sus fuentes orales y de la apropiación del registro del habla coloquial el material necesario para otorgarle carácter de documento a su presencia en diversos momentos y espacios del siglo XX. Como ya se vio en las referencias de Ferrero, Pacheco y Rivas, esta instauración del recuerdo será también una forma de producir modelos culturales.

Aún más, la clasificación subjetiva que se despliega a lo largo de esta propuesta de pasado va estar determinada por las imágenes que encarna y las que produce cada uno de los personajes. Por ejemplo, la construcción del personaje Eugenio, uno de los hermanos de la protagonista, se realiza a partir de la siguiente anécdota:

La excitación del niño [Eugenio Ángel] era tal que todo el que lo oyó dejaba lo que estaba haciendo y corrió al cuarto de papá. Al entrar por la puerta se apreciaba el desastre. Alguno lanzó una piedra en el jardín, la cual entró por la ventana y le pegó al espejo de papá.

Allí estaba el magnífico espejo completamente destruido. Mil rayitos se desprendían del centro del impacto e iban a tener al marco. Tras de las inevitables preguntas e indagaciones, asomadas a la ventana, búsqueda del cuerpo del delito, etc. Alguien propuso bajar el espejo no fuera cosa que empezara a caer los pedazos y herir a alguno. Se acercó papá al espejo, levantó los brazos, y en el momento de agarrar fuertemente el pesado marco, lo vimos que se quedó estático, inmóvil (...)

Qué fue? (sic), preguntó mamá. Los labios de papá no pudieron disimular las ganas de soltar la risa.

La quebradura está pintada en el espejo con el jabón (Méndez, 1955: 14)

Este episodio contiene varios datos interesantes para comprender el trabajo de la imagen propuesto por Conny Méndez. En primer lugar, su hermano –contemporáneo con ella y descendiente de la misma Historia- quiebra un espejo, un objeto cargado de memoria y con la capacidad de reflejar “el rostro del padre”; no obstante, esta transgresión devendrá en un simulacro que, al igual que la parodia estructurada por la voz narrativa, termina por desencadenar un efecto desestructurante.

Sin duda, el resquebrajamiento fingido va a ser –al menos en apariencia- mucho menos violento que el del quiebre real, lo que proporcionará una fórmula interesante de lectura para *Memorias de una loca*. Ni el relato de Conny Méndez, ni la travesura de Eugenio van a “romper” del todo la ley del padre, ni el origen familiar, sino que por medio de un trazado van a desplazar las figuras regentes hasta el espacio de la risa, lo que –pese a la benevolencia del gesto- les va a restar poder simbólico de un modo más eficaz. Este gesto, constituye adicionalmente una forma muy efectiva de hacer explícitas las irregularidades que definían la nación tanto en el momento histórico en que Méndez inscribe el episodio –es decir, durante el período gomecista- como en el momento de escritura del texto. Una ambigüedad tanto más relevante si se piensa en el autor del hecho.

Cuando los integrantes de la familia Méndez comienzan a ingresar al cuarto, no hay responsable claro de la acción. La voz narrativa, intentando recoger la impresión general, habla de “Alguno”, al tiempo que el resto de los personajes buscan “el cuerpo del delito”. Curiosamente, al mismo tiempo que se descubre la farsa subyacente a la acción, ésta adquiere también autor e historia, con lo cual, si bien se puede decir que pierde capacidad transgresora, se torna una expresión de la singularidad con una función clara dentro del discurso de Méndez. Tal como ocurre en este caso, la marca subjetiva de cada recuerdo va a ser uno de los fundamentos de su revisión del pasado.

Ahora bien, esta subversión y, sobre todo, la individuación que se consigue con el uso y la referencia a la imagen, adquieren una dimensión diferente –y hasta contraria- en el empleo de las alegorías lingüísticas. Uno de los episodios que mejor ilustran este fenómeno en el texto es el de la llegada de un perro a la familia. En principio, la voz narrativa afirma:

Al día siguiente papá adquirió un perro muy bravo, al cual le dio el nombre de “Respeto”. El hombre que lo trajo lo dejó encadenado y se fue. De allí en adelante la única que se atrevía a acercársele era yo, pues “Respeto” y yo nos adorábamos. Después de cada travesura que yo hacía o al menor indicio o amenaza de una “pela” yo corría a meterme dentro de la casa de “Respeto”, y ¡ay de aquél que se me acercara!

Una noche entró un ladrón que ignoraba la presencia de “Respeto”, y al pasar rozando la casita, mi perro, de un solo trancazo le trancó la pierna entre sus dos mandíbulas y lo detuvo así hasta que vino corriendo toda la familia, desesperada por la gritería que formó el hombre.

“Respeto” era un magnífico y nobilísimo Bóxer cuya memoria me da “saudades”. Ojalá que los perros tengan alma porque deseo mucho volverme a encontrar con él (Méndez, 1955: 15)

“El respeto”, dentro del imaginario infantil que recupera la autora, ha dejado de ser una virtud y, aunque conserve cierta dosis de veneración y de complacencia hacia el poder, su concreción en un cuerpo animal acaba por desacralizarlo y, sobre todo, por quitarle cualquier capacidad de acción. En términos literales, el ladrón deja de entrar a la casa por temor y no por respeto, tal como ocurre con las personas que evitan castigar a la protagonista después de una travesura; sin embargo, lo más interesante en torno a esto ocurre cuando la voz narrativa decreta que “ha muerto el respeto”, incluso aquel miedo que emanaba de él, por tanto, la actitud antes referida ya se encuentra en el terreno de la nostalgia.

A diferencia de la función que cualquier alegoría debería cumplir en un relato histórico, dentro de este texto, la representación del respeto, pierde toda capacidad performativa. El Bóxer amigable no modela conductas y, aunque cabe la duda de que pueda dejar algún registro de su existencia, pues Conny sospecha que pudo haber portado un alma, no tiene injerencia alguna en el desarrollo de la cotidianidad del personaje. Pese a ello, en esta misma figura, y en este mismo manejo del lenguaje, se cruzan distintas variables: la indefensión de la mujer, el cuidado del “hogar” como espacio por definición femenino y la imposición paterna, conviven en la decisión de adquirir –a manera de bien de consumo- este perro.

Entonces, en un recorrido inverso a lo que pudo suponer el recurso especular, en la construcción de este personaje no hay fragmentación, ni movilización de las subjetividades, sino acumulación de acciones y sujetos en un solo cuerpo, que como consecuencia de su defunción ya no puede ser rechazado, ni tan siquiera merece ser deconstruido por la voz autoral. Cabe recordar que la Conchita adulta rememora la partida del perro antes de que éste muera: “Cundió la noticia de que un animal feroz andaba suelto y en un momento se formó un grupo que salió a perseguirlo (...) encontraron a “Respeto” echado en su sitio de costumbre triste y con los ojos lagrimosos. Cosa rara, se dejó llevar sin protestar, como ser que ha perdido toda voluntad” (Méndez, 1955: 16) y lo ve con cierta melancolía. La compasión que determina este discurso, le atribuye un tono conciliador, que –una vez más- le restará posibilidades de turbación a su lectura del pasado.

En este contexto, toman particular relevancia las aseveraciones de Bettina Pacheco, cuando tras comentar que el proyecto memorialístico de Conny Méndez está centrado en la exaltación de su saga familiar, añade: “Las memorias comienzan bajo un subtítulo: ‘Yo y los demás’. Sin embargo, como ya dije, tratará más de los demás que del yo” (Pacheco, 2002: 80). Esta referencia motiva al menos dos preguntas en torno a la obra aquí estudiada ¿quiénes son los “demás” que la autora elige como sujetos de su discurso?, ¿qué tipo de relación establece la voz narrativa con estas alteridades?, los episodios protagonizados por un personaje femenino llamado Merceditas, bien pueden ser ilustrativos a este respecto.

Antes de relatar cómo la prima, estando de visita en su casa, decidió comerse una serie de barritas aromatizantes, la voz enunciativa comenta que “El niño normal tiene la protección divina. El Evangelio lo dice: ‘Pisarás sobre el león y hollarás sobre la serpiente, tomarás veneno y nada te será dañino’. Lo que es en Merceditas se comprobó el Verbo” (20), poco después añade:

¡Mercedes! Corre, vuela, toma un coche y véngase que Merceditas se ha comido toda la caja de cachets y son veneno, Mercedes, me lo dijo el doctor Ríiiiiios!
En menos tiempo de lo que tarda en referirlo se había trasladado a mi casa hasta papá Méndez, y toda la familia en masa se unió en la buena lucha gigantesca de... ¿Salvar la

vida de Merceditas? No. De ver quién lograba echarle manos para aplicarle una dosis de ipecacuana. Y la prueba de que el Verbo se hizo Carne es que allí está Merceditas como si jamás hubiera quebrado un plato (Méndez, 1955: 20- 21)

En este episodio se evidencia que la alteridad elegida por Cochita-narradora como modelo de definición no sólo adquiere otro signo con el paso del tiempo sino que, además, sobrevive a la supuesta “pena” producida por la transgresión de las normas. El veneno no surte efecto en el cuerpo de Merceditas porque su “normalidad”, llamada locura en el intersiglo, le adjudica una amplia capacidad de defensa –no sólo ante las creencias populares, sino también frente al conocimiento científico del “doctor Ríiiiiios!”-, lo que permite trascender el tiempo y ser nuevamente valorada, una vez que Conny-sujeto ha adquirido luminosidad y derecho a la palabra.

A partir de lo cual, se establece una intersubjetividad productiva entre los dos personajes. Si bien es cierto que la construcción de Merceditas no resultaba aceptable en el marco de la novelística histórica tradicional y, quizás, tampoco hubiera podido ser biografiada, Méndez la exhibe como un elemento de dispersión. Una voz y una presencia que niega con su sola mención cualquier autoridad narrativa y apuesta por la irradiación de la memoria como único registro habitable del pasado. Una selección/edificación del personaje que, sin duda, habla claramente del “yo” que Méndez desea perfilar, al tiempo que funciona como un buen descriptor de su posición política.

La entidad encarnada por la protagonista puede ser comprendida, entonces, como transgeneracional, dado que si bien –al menos en la mayor parte del texto- la voz narrativa se posiciona como una mujer adulta que reconstruye el pasado, su perspectiva se desdobra permanentemente y (re)presenta su mirada de niña o, lo que resulta aún más interesante, la normatización social que regía durante su infancia. Esto crea un efecto de simultaneidad en el texto, que llama a evaluar, según el pasado, el momento que se vive, y viceversa. Así pues, se genera dentro en *Memorias de una loca*, una doble escala de valores que se encontrará en permanente diálogo.

Por ejemplo, esta decisión de “dejar pasar” que permite la regularización de la figura de Merceditas en el imaginario venezolano, se va a transmitir de una generación

a otra, lo que desencadenará una reflexión ética en torno esta actitud. Quizás el episodio de la novela donde se ve más claramente este proceso es en la aparición de Yuye –una hermana de la protagonista, seis años menor que ella- y su ubicación en el mapa familiar. Al describirla, la voz narrativa cuenta que “O yo era muy infantil o Yuye era muy mujer, lo cierto del caso es que éramos íntimas hasta el día en que comencé a hacerme la loca” (26- 27), poco después, añade:

se trocaron los papeles, pues se convirtió en la hermana mayor que mira con desconfianza e indulgencia a la locaria menor (...)

Yuye es eminentemente positivista. Ella no permite que una conversación se torne triste ni trágica- Ni que alguien cometa un “faux pas” y se azore. Ni que nadie quede mal, desairado ni cursi. Yo he visto muchas veces salvarse una situación porque en el instante preciso, Yuye suelta una frase cómica que rompe la tensión y restablece el equilibrio. Esto denota una reacción positiva a toda prueba, una gran inteligencia y corazón del tamaño del Ávila (Méndez, 1955: 27)

El espejeo que convierte, dentro de esta obra, a los hacedores de historia en los espectadores, a los políticos en marginales y a los “locos” en negociadores del pasado, va a permitir en este caso que una subjetividad sobrevenida durante la infancia del personaje, se erija como la defensora de la ética más tradicional. Una escala según la cual, las actitudes de la protagonista pueden ser puestas bajo sospecha; no obstante, el juego temporal, permite que Yuye reconozca la existencia de su hermana y, al mismo tiempo, detente una capacidad de mediación difícilmente visible en los integrantes de las generaciones anteriores.

Esto toma una importancia capital cuando se considera que mientras el personaje de Conny Méndez ha sido construido por su propia voz, puede resultar coherente y hasta previsible; no obstante, su perfil se desdibuja cuando la mirada evaluadora de la tradición intenta comprenderlo. La presencia de Yuye, entonces, va a concentrar una dualidad por demás expresiva, pues ella –en tanto hermana menor- verá cómo Conny transita por la vida familiar arriesgando su nombre y, a la vez, se tomará la tarea de experimentar las mismas intenciones, con la finalidad de reparar o evitar la vergüenza.

Pero las subjetividades domésticas y domesticadas no son las únicas que se inscriben en un pasado tras las correcciones de rigor, sino que también las grandes figuras de la Historia sirven en *Memorias de una loca*, como alternativas de rememoración. Por ejemplo, cuando la voz narrativa textualiza los mecanismos mediante los cuales se alegorizó al expresidente venezolano Juan Vicente Gómez - como personaje histórico- y a doña Lastenia -en tanto sentido motivado y analógico-, el “pasado oficial” adquiere condiciones de hiperrealidad que también se inscriben en el espacio de la ficción la historiografía y la novela histórica tradicional. Así pues, el discurso de la cotidianidad emprendido por la autora, de algún modo, se naturaliza e inaugura un nuevo territorio para la comprensión de los cambios.

En el “Hecho único” referido por la autora, además, se le otorga una doble función a cada personaje: al tiempo que el Presidente desciende para convertirse en el “espectador” de las acciones propias de una identidad desplazada, doña Lastenia se transforma en “autora” de su propia conducta. La duplicación de papeles -pues ninguno de los personajes deja de desempeñar su labor principal- imprime en el recuerdo un movimiento espacio-temporal. El pasado no es, sino que –sencillamente- estuvo, por ello, en este episodio se rompe con la noción de “registro” adjudicada tradicionalmente a la revisión histórica, al tiempo que caracteriza el diálogo con la memoria como un proceso de simbolización.

Salta a la vista, entonces, otra de las estrategias diseñadas por la voz narrativa para dialogar con el pasado. La (re)producción de este modo poco tradicional de interactuar con la autoridad, hará que doña Lastenia, el sujeto femenino de la Venezuela decimonónica, marque ontológicamente su historicidad y, como consecuencia de ello, su vínculo con la producción cultural que giraba a su alrededor.

A este respecto, resulta muy interesante que se comprenda este personaje como una individualidad con principio y fin claros. De hecho, para dar cuenta de sus orígenes, la voz narrativa no se basa sólo en doña Lastenia, sino que se remonta hasta la figura de “el primer loco que pisó estas costas (...) Cristóbal Colón, pues lanzarse a la aventura por océanos desconocidos, y en una cascarita de huevo, no se puede clasificar de sensato” (72). Una reconstrucción histórica carnavalesca que le servirá a la autora para parodiar un punto de arraigo –pues Colón llega acompañado de “Diego

Méndez”, uno de sus antepasados- y, al mismo tiempo, glosar el proceso de imaginación nacional redefinido en la década de los cincuenta:

Ya las calaveras estaban inservibles, comidas por gusanos, agujereadas por todas partes, averiadas por las tempestades, perdidas las anclas, chocadas unas contra otras, permanecían a flote a fuerza de bombear día y noche el agua que las llenaba hasta los puentes, y la comida se había podrido en las bodegas (...)

Diego hizo amistad con tres diferentes caciques, y después de cada alianza enviaba a uno de los compañeros a informar a Colón. Finalmente se presentó a las carabelas en una gran canoa remada por seis indios y cargadas de animales, casabe, grano, aves y frutas, que había comprado al cacique Aymero, con quien hizo tal amistad que llegaron hasta a cambiar los nombres (Méndez, 1955: 74)

Tan solo este fragmento ilumina el pronombre con que se titula el apartado. Si la voz narrativa está hablando de Colón y del miembro de su tripulación encargado de solucionar los problemas cotidianos, en un capítulo titulado “Nosotros”, cabe entonces preguntarse: ¿quiénes conforman ese sujeto político y plural referido?, ¿cuáles son las filiaciones que establece su “yo” con estos personajes?, ¿el “nosotros” empleado por la autora incluye al lector y lo hace parte de este pasaje de la Historia o sólo a los descendientes de los conquistadores? Es obvio que esta tensión contiene nuevas reflexiones en torno al pasado, al tiempo y a la historiografía como ciencia.

En principio, el hecho de que la subjetividad errante y errática de Conny Méndez esté ubicada en el lugar del sujeto de la visión, sugiere una transformación del objeto observado. En este fragmento, Colón pierde cualquier impresión de realidad, no sólo porque se (des)figure, ni porque renuncie a dejar alguna huella física, sino también porque sus interacciones con Diego sólo sirven para confirmar la percepción de la protagonista. Así pues, la voz narrativa no reitera, por medio de la reconstrucción de este personaje, las expectativas, ni las certezas del lector ideal de estas memorias, sino que establece una vía satírica para comprender el origen continental. También se debe tener en cuenta el distanciamiento considerable de *Memorias de una loca* con la leyenda negra de la colonización, pues al tiempo que la voz narrativa equipara su antepasado

que tal vez existió al “Descubridor de América” -no sólo en tiempo y espacio, sino también en actitud y método para razonar-, el enfrentamiento con la alteridad pasa a ser leído –más que como un acto de traducción- como un gesto de contaminación en los niveles lingüísticos y semánticos. A partir de lo cual, la protagonista adquiere el poder de convertir la Historia en el origen de “eso” que su deseo la impulsa a ser.

Esta contaminación, además, se extiende hasta modificar también al narratorio del discurso, quien no sólo reconocerá como sujetos productores de saber en su pasado a los conquistadores, sino también a los indígenas. Sin duda, desde este episodio hasta el final de *Memorias de una loca*, se hará obvio que los cambios de poder en la generación política de la memoria, suelen desembocar en un desplazamiento de la representación simbólica del origen. Un juego que, además, asoma una marca étnica dentro de un proyecto nacional –o quizás de varios, pues en teoría, el texto no alude al perezjimenismo, sino al siglo XV- acusado solapadamente de racista. A propósito de ello, el apartado cierra del siguiente modo:

[Diego Méndez] *dejó las siguientes instrucciones acerca de su tumba y epitafio:*

“Aquí yace el Honorable Caballero Diego Méndez, quien mucho sirvió a la Corona de España primero en el Descubrimiento y Conquista de las Indias con el Almirante Cristóbal Colón, de Gloriosa Memoria, quien las descubrió, y después con sus propias naves y a su propio costo”.

Pide por Caridad un Pater Noster y un Ave María.

En el centro de la loza hágase tallar una canoa, que es un tronco de árbol ahuecado en que navegan los indios, pues en una semejante navegué trescientas leguas. Encima póngase las letras que digan “Canoa” (Méndez, 1955: 75-76)

Más allá de la ironía y el toque satírico que la autora le imprime al texto, lo más interesante de este fragmento radica en la teorización acerca de la Historia. Diego Méndez, como sujeto letrado, no sólo define bajo qué circunstancias y por qué acciones determinadas de su existencia será recordado –pues aunque su nombre no se encuentre inscrito en la Historia oficial, funda una generación de autores capaz de cumplir su deseo-, sino que además, se autodesigna como mediador entre la cultura

occidental y el saber nativo. Es decir, este personaje se inscribe dentro del pensamiento latinoamericano en calidad de héroe, elige la parte del conocimiento indígena que quiere compartir con el saber occidental y, al mismo tiempo, funda un presente que será rememorado como pensamiento histórico con el paso de los años.

A partir de aquí, se renueva la pregunta acerca del título del apartado, si en este capítulo se designa a las personas con poder para fijar su propio espacio en la memoria colectiva ¿quiénes constituyen ese “Nosotros”?, ¿a quiénes confiere la autora la capacidad de definir, estructurar y designar la Historia? Esta ambigüedad no se desenmaraña en ningún momento del texto; no obstante, Conny insiste permanentemente en su propia adscripción a ese colectivo.

Según el relato, la protagonista siempre tendrá la posibilidad de establecer cómo será recordada tras su muerte, por ello, no deja de ser curioso que —en el mismo tono autodefinidor y en la misma intención de “traducir” una identidad descubierta ante su cultura de origen, contenidos en el epitafio de Diego Méndez- la autora titule este libro con el término “Memorias”.

No sería del todo descabellado pensar que Méndez, al compilar esta gama de personajes y momentos, haya querido jugar con la polisemia del vocablo en cuestión. Hablar de “Memorias” bien podría referir recuerdos individuales e íntimos; también podría aludir la capacidad misma de rememorar; eventualmente, la palabra podría ser usada para designar un estudio o ensayo sobre un tema específico; y, con más frecuencia aún, el término podría emplearse para hablar de una compilación de documentos probatorios de un encuentro, seminario o reunión. Entonces, al leer este episodio protagonizado por Diego Méndez, se hace obvio que en este texto —y a propósito de la locura del sujeto que enuncia- la autora estaría acumulando todos los significados posibles en torno al sustantivo que designa su publicación.

En otras palabras, tras fijar su propio origen y el de los suyos en un fragmento de la conquista de América, reubicado en el interior de unas “Memorias” que, desde el comienzo, se basan en la yuxtaposición de significados, la autora no sólo consigue producir una escritura que se socava a sí misma, sino que —a la vez- señala las discontinuidades propias de cualquier ejercicio de narración —memorística o no- cuya

finalidad sea naturalizar ciertas ideas hasta convertirlas en verosímiles. Es decir, en un solo texto, Méndez inscribe el registro y su puesta en duda.

Eso provoca, además, gestos que de otro modo hubieran parecido inexplicables, como que la voz narrativa -contrariamente a lo demandado hacia la mujer letrada- comente que nunca le ha sucedido “algo interesante ni agradable en París” (88) o bien, que dedique largas reflexiones a un viaje a México que realizó “por acabar de quitárselo de encima” (93). Precisamente, en esta disertación, Conny ejecuta todos los movimientos antes señalados, para acceder a un pasado singularizado:

Así como en Madrid me sentía Luis Candelas en las callejuelas que rodean la Plaza Mayor, y debajo de cada vetusto farol veía un caballero de capa y espada, en México vivía sobresaltada esperando que me saliera un espanto, y viendo descabezados galopando a caballo a la luz de la luna. Allí no hay quien no tenga alguna historia espeluznante que referir, algo de experiencia personal o tradicional en su familia. México tiene horas de sol como todo otro lugar, pero impera, aún en pleno día el sentir que da la hora de las seis de la tarde en todas (Méndez, 1955: 95-96)

El diálogo en torno a las relaciones Europa-América dentro de este fragmento, que nuevamente conduce a la protagonista desde el dominio de la voz, hacia la inversión discursiva, resulta obvio. En las calles de España, Conny Méndez se identifica con un transgresor del siglo XIX, pretende ubicarse en los espacios de villanía y tornarse amenazante frente a quienes han adquirido la condición de ciudadanos; no obstante, cuando regresa a México, un país colonizado, se sitúa en el lugar de la víctima, que teme ser agredida por los habitantes de un pasado -circular y en coexistencia con su presente- ininteligibles a sus ojos de mujer intelectual.

Pese a que los dos discursos expuestos como vehículo para el reconocimiento del pasado, provienen del registro de la oralidad y son legitimados, fundamentalmente, por el saber popular, es obvio el posicionamiento frente a la historiografía tradicional que se formula en este texto. Al inscribir una figura como el bandolero Luis Candelas o como los espantos de la iconografía ancestral mexicana en condición de “posibilidades de ser” dentro del trayecto épico relatado, queda clara la necesidad de la autora, de

convertir lo personal en político. Un deslizamiento que, nuevamente, acusa cierto nivel de teorización en torno a la Historia oficial.

En principio, la condición formativa del viaje adquiere una dimensión excéntrica. El desplazamiento y los cambios de identidad que se producen a propósito del mismo, pueden ser descritos de muchas formas y a partir de diversos referentes, pero ninguno ellos llega a constituirse nunca como la “verdadera”, ni tan siquiera como la más deseable representación de este tránsito. En otras palabras, si bien el recorrido fundacional ocurre y, lo que es más interesante, es rememorado desde una posición subjetiva emergente, en el relato se deja claro que ni el lenguaje puede designar la totalidad del pasado, ni el pasado puede imponer ninguna lectura sobre su curso.

En este marco, la inserción de discursos fantásticos y ajenos -casi contrarios- al *ethos* de la racionalidad, cumpliría también una función reinterpretativa. Por ejemplo, en el apartado que lleva por título “La loca en México”, la voz narrativa asegura que su amigo Eugenio había visitado un Monasterio que ninguno de los lugareños decía conocer. Cuando el hombre hablaba con los mexicanos de la zona, proporcionaba datos precisos sobre el lugar; sin embargo, nadie se mostraba capaz de reconocerlo. Varias horas después de haber comenzado a buscar explicaciones, Eugenio se encontró con un cura, quien le dijo:

usted es un hombre de educación, y el mero hecho de haber sido atraído al sitio del monasterio comprueba que tiene cierto adelanto espiritual. Usted me pide la explicación y no tengo por qué negársela. Es sencilla, tendrá que aceptarla por más fantástica que ella parezca, ya que ni usted ni nadie más podrá ofrecer una más clara ni más lógica. La vela, mi buen señor, la puse yo mismo sobre la mesa. La cobija también. Yo he estado en espera todos estos años, pues he estudiado los relatos que le acabo de mostrar, y sabía que este año, en la noche de San Bruno debería aparecer el monasterio en el sitio del pequeño cementerio. Me trasladé allí y lo vi aparecer. Mi proyecto era el de pasar la noche y comprobar los hechos maravillosos de la Inteligencia Suprema (...) La mayoría ignora la historia del monasterio. Los muy ancianos la tienen por leyenda. A mí no me interesa que la conozcan pues ya tienen suficiente con sus propios cuentos de aparecidos (Méndez, 1955: 99-100)

La decisión de presentar este discurso como una anécdota referida a un personaje quien, a su vez, se la narra a Eugenio, para que él, viajero latinoamericano reinventado, finalmente se encargue de relatársela a la protagonista, inscribe el texto dentro de un archivo oral y, por tanto, poco confiable desde la lógica racional; no obstante, como lo manifiesta explícitamente el cura, esta fábula constituye el único discurso circulante en torno al hecho, por tanto, no puede ocultar ningún sentido, sino que está abierto a recibir una cantidad inagotable de lecturas. De igual forma, Conny asocia este episodio con su proceso de identificación o, lo que es lo mismo, con el origen de sus temores y su conducta. Al hacerlo, le atribuye un poder performativo que no se le da en ningún momento de la obra ni al discurso histórico ni a las representaciones mediáticas.

Este episodio ejecutaría, entonces, una doble acción. Por una parte, estaría instituyendo un pasado poco difundido, no codificado en la letra escrita y, por tanto, generador de subjetividades alternativas, como bien pudieran ser los aparecidos del monasterio o el cura que los mira. Al mismo tiempo, la fábula servirá para configurar a los “sujetos extranjeros” —entre quienes se inscribe, nuevamente, la voz narrativa— como entes indispensables en la fundación y delimitación del Estado Mexicano. Podría decirse entonces que la escena del Monasterio constituye un elemento importante en la definición de la identidad nacional.

En este marco referencial, las dos últimas afirmaciones del cura se tornan mucho más elocuentes. El hecho de que los ancianos lean esta historia como una leyenda —es decir, como un discurso poco confiable— pero, a la vez, tengan “suficiente con sus propios cuentos de aparecidos”, adjudica al pasado que subsiste en la oralidad, la capacidad de reflejar y reproducir identidades existentes. El saber popular funcionaría aquí como una suerte de potencia capaz de actualizar el pasado y explicarlo en el presente. En este sentido, la memoria oral tendría mayores facultades que la historiografía tradicional, sobre todo, en el proceso de negociación de las subjetividades antes expuesto. Podría afirmarse entonces que, en *Memorias de una loca*, el “habla” pasará a ser la marca de género, nación y clase por excelencia.

El mejor ejemplo de esta revaluación de la oralidad se encuentra encarnado en Nunu. Se trata de un personaje atravesado en su constitución, su origen y sus acciones

por todo este debate acerca de la identidad jurídica y la subjetividad femenina. En principio, a esta mujer, parte del personal doméstico de la casa de los Méndez, se le adjudica la capacidad de versionar los nombres propios. A la cocinera de nombre “Fructuosa”, Nunu la llama, insistentemente, “Frutera”, hasta que todos se ven en la necesidad de cambiarle el nombre y llamarla “María”. Del mismo modo, a “Carlos Prunhuber”, lo llama “Bruno”, “Terrón Urban”, o “Cruz Rubén”, de forma que si bien el personaje femenino no goza de la autoridad necesaria para asignar significantes admitidos dentro del espacio público, sí logra establecer su propio mapa de identidades.

Aún más, la inestabilidad que Nunu proyecta sobre el resto de los personajes que la circundan, se ponen de relieve sobre su propia corporalidad. Por ejemplo, cuando intentan registrarla como una habitante del espacio urbano y moderno, Conny comenta:

Llegó el famoso día aquel del Censo en la Capital y comencé a preparar los datos.

Nunu, ¿qué edad tienes?

Guá, yo no sé

¿Cómo no vas a saber?, ¿cuándo naciste?

Tampoco sé.

¿Y quién puede saberlo?

Nadie porque yo soy muy vieja y todo el que podía decírmelo ya murió.

¿Dónde naciste?

En Cúa

¿Pero no tienes idea más o menos cuándo?

Sí, por hay, por el terremoto de Cúa

Entonces la cosa no es tan difícil, tendremos que averiguarlo en la iglesia de Cúa.

No señol. La iglesia, se quemó y se quemaron también todos los papeles.

- ¡Qué es esto!, exclamé, y llamé a la Biblioteca Nacional, para preguntar cuándo había sucedido el terremoto de Cúa.

Allá nadie sabía y tuvieron que registrar los archivos. Me dieron una fecha que ahora no recuerdo.

Bueno, pues, ya lo sabes Nunú que te voy a poner como fecha de nacimiento la del terremoto, y me parece muy natural que un Méndez tan Méndez como tú haya nacido en medio de un terremoto (Méndez, 1955: 113)

Al contrastar las dos subjetividades en diálogo, resulta obvio que la negociación con el pasado se encarga de mutar, dentro del imaginario nacional, el signo definidor de “la mujer indocumentada”. Nunú no tiene acceso a la ciudadanía, de hecho –como lo expone la protagonista al hablar sobre sí misma- tampoco tiene deseo alguno de adquirir esta condición; sin embargo, pese a su cercanía, la señora que no sabe cuándo nació y que, para comienzos del siglo XX, no tiene a quién preguntárselo, y la autor(idad) que hace un uso político de su heterodesignación y decide renunciar a la marca legal de venezolanidad en los años cuarenta, no alcanzan la misma figuración dentro de la Historia oficial, ni el mismo poder simbólico para desarrollar un territorio de autodefinición.

En otras palabras, si bien es cierto que en medio de sus viajes épicos, la autora abre un espacio para la construcción de Nunú, con la finalidad de definir un tiempo de pertenencia para esta subjetividad desplazada, la vaguedad hace que sólo reproduzca de ella ciertos rasgos destacables, peculiaridades que –de algún modo- sobreviven al proceso de politización de la mujer venezolana. Incluso, podría afirmarse que la voz narrativa redime estos rasgos para poder diferenciar su ejercicio de delimitación de los espacios y de configuración subjetiva, de los movimientos autoritarios de la intelectualidad orgánica del perezjimenismo.

Pese a ello, antes de emprender su nueva aventura, la protagonista deja al descubierto que saberse y anunciarse como la única poseedora del testimonio de Nunú, le aporta legitimidad en tanto sujeto del saber. Lo que aunado a la facultad manifiesta para consultar la biblioteca –reducto de la cultura letrada por antonomasia- y, a partir de entonces, establecer un punto de corte de la Historia, la erige como la voz de esas subalternidades que circulaban en la Venezuela de la primera mitad del siglo XX. Es decir, si bien es cierto que la presencia de Nunú va a mostrarla como una entidad caduca, su inscripción en el tiempo, por parte de la voz narrativa, va a aportar la opción

de reivindicarla y hacerla circular como una alternativa y/o una fuente para “ser” en la Venezuela de los cincuenta.

A partir de ello podría deducirse que para Conny Méndez es indispensable la inscripción de la “loca” en el pasado, porque ninguna de sus preguntas en torno a la existencia, identidad y pertinencia de la mujer durante el perezjimenismo, podrían ser respondidas desde una tradición historiográfica caracterizada por negar la existencia de su subjetividad. La autora propone, entonces, dentro de *Memorias de una loca*, un replanteamiento de la función del recuerdo, que ya no se limitará únicamente al reconocimiento de su lugar imaginario, marcado por la Historia, sino –principalmente- a la generación de un territorio ilimitado, donde es posible la elección de un nombre y de una oposición al lugar de residencia predefinido.

Ahora bien, si se piensa este tránsito hacia la interiorización del pasado y su fluctuación entre lo social y lo personal en la obra *Memorias disparatadas*, de Cristina Ferrero, emergerán nuevos elementos. Por ejemplo, una necesidad de contemporanizar el recuerdo para dialogar con la tradición, más que para comprender el presente y, a la par, una declarada intención de usar socialmente la Historia, sea cual fuere su contenido.

Una de las primeras referencias a estas visiones aparece en el “Pórtico”, donde Cristina Ferrero sede la palabra a una nueva voz narrativa. A diferencia de lo que ocurre con “LA Autora”, Carmen Farabuti sí intenta disculparse con el lector, de hecho, anuncia que explicará “el motivo de que este libro haya sido escrito” (15):

Manifestábale yo aquella vez, [a una mujer simpatiquísima, cuya charla, por lo acelerada y copiosa, hace pensar en una porción de metras rodando por una escalera], aprovechando una de sus muy raras pausas que me angustiaba un tanto el retorno a la vida normal, en vista de que, a consecuencia seguramente de largos padecimientos, venía notando que adolecía de ciertas amnesias parciales, de unas como lagunas en mis recuerdos de los últimos años. Sin embargo, había observado, continué, que por el contrario, las memorias de mi infancia, de mi madre y de mis hermanos, se presentaban dentro de mí con una claridad sorprendente (...) La respuesta rápida e impensada de amiga me cortó la respiración:

No te preocupes, chica! (sic) A mi mamá cuando ya se iba a morir, le sucedía exactamente lo mismo (Ferrero, 1959: 15-16)

Obviamente, la recuperación del pasado como forma de supervivencia no suponía ya para la década de los cincuenta, ninguna novedad dentro del pensamiento latinoamericano. Por el contrario, el auge de la novela histórica, los libros de memorias y las crónicas, había nacido casi a la par de la fundación republicana; no obstante, existen al menos tres elementos que singularizan este comentario en la voz de una mujer letrada en el perezjimenismo. En principio, la mujer doméstica sabe que aunque “no se ha muerto” (16), está condenada a desaparecer como subjetividad y quiere dejar constancia de su existencia en la Venezuela moderna; en segundo término, quizás por el gesto excluyente del nuevo proyecto nacional- se niega la posibilidad de un presente deseable, digno de ser recordado; por último, cuando se emplea el sustantivo “metras”, se incluye en el texto una nota aclaratoria que las define como “canicas”, gesto que señala la construcción de un narratario extranjero e, inclusive, geográficamente muy distante a la “muchacha de provincia”, que en términos explícitos se solicitaba.

Carmen Farabuti estaría entonces exigiendo un territorio de pertenencia dentro de los límites nacionales, tanto a sus pares femeninos, como a los lectores más eruditos que se afirmaban como únicos dueños del registro impreso. Esta intención toma rasgos más definitivos cuando la voz del personaje principal borra los límites entre la alta cultura y la cultura popular, pero no bajo la aparente sumisión que determinó las primeras expresiones de Ferrero, sino en un tono desacralizador, que legitimaba los discursos populares y, por tanto, tildados de banales como herramientas de construcción del “yo”:

Y es que la historia de mi HOGAR (así, en letras mayúsculas) fue tan hermosa y divertida, que fijarla en el papel sería una bella distracción. He recordado, pues; he soñado, he escrito, me he reído mucho... y a ratos he llorado. Pero no me he muerto. Y el resultado final está aquí, en este libro de memorias familiares. Desordenado, caprichoso, humorístico, tierno algunas veces y cursi muchas, como la vida (Ferrero, 1959: 16)

Se vislumbra, en este fragmento, un deseo de intervenir tanto la exigencia de la estética realista, en la literatura venezolana, como en la resignificación de la cultura popular⁵⁰ que el estado pretendía instituir durante la década de los cincuenta. La intimidad –ahora en mayúsculas– adquirirá una relevancia innegable dentro de este discurso, en cuyo interior, ser venezolano, tachirenses o mujer perderá su condición inmutable y/o estereotípica, a favor de la particularidad que otorgan la autoría y la historia.

Paradójicamente, la fijación de los significantes en torno al saber no institucionalizado, lo hace susceptible de manipulación. El manejo performativo y retórico de la memoria, permite que su escritura no regle, como en el caso de la Historia, los hechos, sino que los ponga en circulación, para dar cabida a la voz de esa mujer condenada a desaparecer. O, lo que es lo mismo, el reconocimiento de la cursilería, el desorden y la afectivización como rasgos estilísticos del discurso que está por comenzar, permite que la voz narrativa parodie la distancia que siempre existe entre el cuerpo y la identidad asignada, para así, cuestionar los presupuestos epistemológicos de la narrativa realista.

De igual forma, este párrafo le resta solemnidad a ese deseo de trascendencia tan común entre los intelectuales latinoamericanos del segundo tercio del siglo XX. Contrariando la finalidad por antonomasia de cualquier libro de “memorias”, Farabuti nunca dice que narra para salvar a su familia del olvido o la desaparición, sino que escribe para esperar su muerte que es un hecho inminente contra el cual ha decidido no pelear. La paradoja mayor surge cuando la autora sobrevive a su propio relato, con lo cual deja efecto la capacidad devoradora de la modernidad.

Curiosamente, este personaje que permanece no tiene la facultad de recordar en solitario, sino que está obligado a seleccionar recuerdos y documentos de otros, que

⁵⁰ Tal como asegura Jorge Bracho, en su texto “Ciudadanía, catolicismo y cultura popular”, durante el perezjimenismo: *Los nuevos referentes nacionalistas y de identidad tuvieron en la historia, la religión y la cultura popular sus pilares fundamentales. Sin embargo, estos referentes fueron delimitados y controlados por el poder gubernamental. Así la historia quedó reducida al culto de los héroes de la patria, el catolicismo a la adoración de santos y vírgenes identificados con regiones específicas y la cultura popular se asoció sólo con el folklore* (Bracho, 2004: 54), es decir, si bien hubo una supuesta apertura hacia el empleo de estos espacios para la definición de nuevas identidades, el aparato estatal acabó por limitar los usos de la cultura popular y los saberes domésticos.

darán cuenta tanto de su “yo” como del poder de la palabra dentro de la constitución familiar. Más que como una narradora, Carmen se perfilaría entonces como una archivista. Continuando con el juego de contraposiciones de la alta cultura y la cultura popular, la voz narrativa introduce como primer documento una “carta” que dirige Victoria, la madre, al abuelo de los Farabuti:

El domingo estuvimos esperando a misia Carmen, la mamá de Lucio. Él le ha puesto ya varios telegramas y un propio con las bestias, pero la lluvia ha sido tanta que el río ha estado impasable y devolvieron a las bestias (...)

Anoche estuvimos de mucha luz en la esquina, pues Lucio mandó poner un hermoso farol, porque, aunque la luz eléctrica ya la encienden hasta el Cementerio, de aquí no se han acordado. El domingo fue el matiné en el potrero Bolívar, pues no merece el nombre de plaza.

Recibe un abrazo de tu chata, que te pide la bendición.

VICTORIA (Ferrero, 1959: 19)

Las referencias al intersiglo como un momento de progreso y crecimiento de la ciudad, permite –de algún modo– que la autora se posicione en torno a los cambios que estaba sufriendo el espacio urbano para el momento de producción de su obra. Ciertamente, se reconoce la “llegada de la electricidad” a la provincia y se habla de una proyección cinematográfica; sin embargo, se deja claro que estas modificaciones implican un proceso de exclusión, que sólo puede ser solucionado si quienes se han visto marginados se proporcionan “su propia luminosidad”. Es decir, si cada uno de los habitantes del pueblo da cuenta de sí mismo.

Del mismo modo, no parece ser casual que en medio de este aislamiento aparezca una “Carmen” más, que desplaza a la hermana fallecida. Tras esta mención a la abuela paterna, la voz narrativa, aunque conserva el “II” después de su nombre, se ubica como la tercera mujer de su tipo, con lo cual, hasta el epíteto distintivo que la acompaña, deviene falaz. Además, y esto resulta más curioso, en esta carta se evidencia que el nombre tiene su origen en una individualidad aislada, remota y sin acceso a la intimidad de su familia porque no existen –y de existir, son sumamente peligrosas– las

vías de comunicación entre un territorio y otro. Es decir, se deja claro que “las cármenes” están condenadas a desaparecer.

A pesar de ello, a medida que emergen más personajes con este nombre dentro de las memorias, van llenando con su corporalidad el espacio público, hasta el punto en que la anécdota final de este libro, la voz narrativa -que en el primer relato se limita a mezclar la vida desnuda o íntima, con la vida política, a partir del reconocimiento de la experiencia como forma de saber-, pasa a ser un sujeto descrito desde la omnisciencia, un personaje que ha logrado interpelar su entorno hasta el extremo de que otros saberes se vean obligados a reportar sus acciones.

Para que esto sea posible, Cristina Ferrero concilia la tradición heredada por las venezolanas de su generación, con el futuro deseable para la emergencia de una nueva Carmen o, lo que es lo mismo, busca justificar el nacimiento de una identidad femenina y dislocada en medio de la Venezuela de los cincuenta. Quizás la primera estrategia que se acusa en la formulación de este proceso pacificador, sea el esfuerzo por pluralizar las voces y los rostros del pasado. Así pues, a la carta de Victoria, responde una misiva de su padre, don Antonio, donde éste afirma que:

Deseaba escribirte, pero esperaba, como es natural, que tú lo hicieras antes. Siempre te hemos considerado tu mamá y yo como una muchacha de criterio y juicio poco común entre los jóvenes de tu edad; lo comprueba tu elección. Entre nosotros, el matrimonio no tiene el carácter que domina en muchas partes, hasta rebajarlo a una sociedad comercial: tienes tanto, tengo cuánto, unámonos para doblar el capital. Esto, unido a la ley del divorcio, llaman algunos pensadores modernos un progreso en la sociedad.

Quedémonos sin el progreso en este sentido y consideremos el matrimonio como lo que, ante todo, moralmente es: una institución cristiana, sacramento de nuestra religión
(Ferrero, 1959: 20)

Existen varios elementos dignos de ser comentados en la intervención – fundamental, aunque breve – de este personaje. En primer lugar, resulta curioso que el padre de “Victoria” lleve el mismo nombre de pila que “Antonio Guzmán Blanco”, presidente de Venezuela en tres oportunidades a lo largo del siglo XIX y representante

del partido Liberal. Entre las leyes promulgadas por este presidente, que causaron escándalo en la sociedad más conservadora y, por tanto, en las filas del clero, se encuentra la del Matrimonio Civil (1873). Una ley que anulaba la validez de la boda eclesiástica ante el Estado y obligaba a quienes quisieran realizar el sacramento, a casarse primero ante un juez. Este decreto también instauraba una figura jurídica llamada “separación de cuerpos”, que fue entendida por muchos sectores de la sociedad venezolana como la apertura a la ley del divorcio, que aprobaría pocos años después el presidente Cipriano Castro.

Como una suerte de Alter Ego, Antonio de la Madriz cuestiona la pretensión – que ya se hacía indetenible en Venezuela- de laicizar el Estado y la familia; sin embargo, la voz narrativa reconstruye esta disputa como un hecho remoto, cargado de ingenuidad y conservado en una “primorosa cestita” (20) donde perdió todo su poder performativo. Pese a ello, la carta pasa a constituir uno de los elementos en la tríada “identidad-pasado-subjetividad” que determina la escritura de este texto. De hecho, el proceso de adjetivación usado en éste y otros documentos de la memoria, sirven para leer el espacio referido y las subjetividades construidas en su interior, como elementos inconcebibles en el tiempo del enunciado o, como dice la misma voz narrativa, como residuos “absurdos”, “con perfume de moho”, “pasado y naftalina” (21) de un tiempo que ya acabó.

Por ello, no sorprende del todo que a medida que avanza el texto, los archivos comiencen a ser desplazados, sobre todo cuando la autora se preocupa por marcar una distancia subjetiva considerable entre tres categorías identitarias: el varón productor, le hombre de letras y el hombre bueno. Se genera entonces un proceso de exclusión que traerá como consecuencia el nacimiento de una nueva tipología ciudadana:

En San Cristóbal comenzó para nosotros una época dura (...) Algún tiempo después fue elegido mi padre presidente del Concejo Municipal y finalmente empezó a trabajar en el Ejecutivo del Estado, en el ramo de Cultura y Educación. Pasó luego a ser Director de Política y Justicia y ocupó en diferentes oportunidades el cargo de Secretario General de Gobierno. A su vez llevaba la contabilidad de un club; era el padre, el hijo y el espíritu santo de la Cámara de Comercio, publicaba mensualmente “el Boletín Comercial”, se

ocupaba de nuestra formación, controlaba nuestros estudios...y todavía le quedaba tiempo para ser nuestro mejor amigo! (Ferrero, 1959: 30)

Pese a que en este fragmento no se aportan datos exactos del acontecer nacional, en el mismo apartado, unas líneas más adelante, Carmen Farabuti aclara que esto aconteció entre los años 1934 y 1945, lo cual conduce a reflexionar acerca de una serie de modificaciones imaginarias y subjetivas que sufrió el país por esos años.

En primer lugar, con el inicio de la era posgomecista, la voz narrativa trastoca el uso que le había dado hasta ahora a los archivos. Si bien, en un comienzo, utilizó cartas y relatos orales como pistas para invitar a la observación fenoménica de la intersubjetividad, también es cierto que, en líneas generales, estos documentos creadores de identidades por excelencia, permitían asir la intimidad, en tanto lugar de salvaguarda de la Historia no oficial. Es decir, dentro de la memoria afectivizada, la narradora que, en juego de ambigüedades, acababa por encarnar a la intelectual venezolana emergente, conseguía preservar su pasado y su propia corporalidad de los cambios políticos experimentados en el mundo exterior.

A pesar de ello, es obvio que con el fin de la dictadura gomecista, la ideología de la individualidad se resquebraja y permite que, al menos en este primer movimiento, cuando el discurso aún gira en torno a un personaje masculino, se traten de conciliar el “yo” social y el “yo” individual. Es decir, si bien es cierto que, en todos los casos, la identidad es organizada por la misma voz narrativa, Cristina Ferrero consigue que el papel asignado socialmente al varón político y letrado, entre en diálogo con la subjetividad arraigada en la experiencia, lo que justificaría, de forma aún más determinante, que la descendencia de esta entidad –que debía ser central y totalizante– resulte multiforme y mutable.

El hecho simple de que la autora haya elegido un colectivo tan numeroso y heterogéneo de hermanos, llamados por Carmen “los farabuticos”, evidencia que tras la conciliación de actividades o, al menos su puesta en diálogo, sobreviene un proceso de apertura social e inclusión cultural de determinadas subjetividades. Identidades que, aún en la década de los cincuenta del siglo XX, no se había alcanzado del todo. Esto,

además, devela un trabajo de miradas que va a resultar determinante dentro de la obra, principalmente, al pensar la relación de los personajes con el pasado.

Una pista formal que resulta muy elocuente en torno a este problema se presenta hacia el final del primer relato compilado en *Memorias desesperadas*, cuando el texto se fragmenta en pequeños párrafos donde ni la cronología, ni la voz, ni el registro guardan ningún orden aparente. Antes de la dispersión que remite en forma y contenido a la fundación de la estirpe, se incluye un apartado que lleva por título “Paréntesis”, ahí se puede leer:

Ocuparse de la unidad en un libro como éste es tarea superior a mis fuerzas. Como dije al principio, “he recordado, he soñado, he escrito, me he reído mucho...y a ratos llorado”. Quise hacer un libro humorístico, pero la añoranza del pasado tiene reflejos de emocionada tristeza que se me escaparon aquí y allá. Quise hacer un anecdotario ameno para lectores extraños y, olvidando a ratos mi intención, dejé colar asuntos netamente familiares que a nadie interesan. Fue como si hubiese querido hacer un bello cuadro impresionista y se me hubiera ido convirtiendo poco a poco en una simple, ingenua y medio cursi tarjeta navideña.

Aún me faltan las últimas pinceladas, y segura ya de mi impotencia, convencida de que soy una estudiante de pintura sin talento, cederé el pincel a otros..., en la esperanza de que el cuadro mejore en su conjunto (Ferrero, 1959: 61)

“La ausencia de talento” a la que refiere la voz narrativa pasa a ser, precisamente, el recurso que la invita a negociar su presencia en la Historia desde plataformas en conflicto como el diario y la biografía. Sin duda, para la década de los cincuenta, más aún en Venezuela, la recuperación del pasado y la reconstrucción del relato autóctono demandados por el Estado, debían constituir movimientos unitarios y muy bien definidos, pues su función era producir esos nuevos sujetos que el proyecto desarrollista había establecido de manera incuestionable.

Al menos en las primeras páginas, Cristina Ferrero promete que Carmen Farabuti cooperará con este afán de reconstrucción histórica y explicará “a ojos externos” su existencia en el mapa nacional; no obstante, la emocionalidad convierte este discurso

en una expresión residual, que se altera por la inferencia del presente. Lo que le permite crear una plataforma originaria, donde inscribe nuevos territorios en la Historia de Venezuela y, a la vez, propone formas alternativas de membresía al interior de los mismos.

A este respecto, no deja de ser curiosa como propuesta final -que se va a desarrollar con más precisión en “Diablitos Azules”, el segundo de los relatos contenidos en el libro-, la renuncia a las características individuales adquiridas por nacimiento como espacios de generación de subjetividad, a favor de las acciones como único vehículo de negociación con el pasado. La membresía cívica de la voz narrativa se refuerza, además, cuando en el referido “paréntesis”, Carmen se erige en condición de autoridad y encarga a las otras voces -de Luis Fernando, Lucio y Antonio- el relato de la caída de los grandes símbolos familiares.

Luis Fernando habla de la “desaparición de la vieja palma (...) símbolo de viejas virtudes familiares” (62), Lucio del viejo reloj “paralizado por una recóndita pena nuestra” (63), y Antonio sobre el “retrato de papá” (63), todos dejan claro que no hay nada heredable, ni heredado dentro de esta saga y, por ello, el recuerdo de la madre pasa a ser una página en blanco, mientras que en la despedida al padre sólo se alude a los “ocho hombres” (64), cuya crianza estuvo a su cargo. Surgen entonces varias reflexiones interesantes en esta, al menos aparente, conclusión.

Por un lado, Ferrero introduce un tono paradójico cuando la narradora promete que cederá la voz a los personajes masculinos -pues ella se dejó invadir por la emocionalidad y no fue capaz de relatar seriamente sus memorias-, y éstos incluyen en el texto, de manera mucho más frontal, la ruptura con el pasado y la nostalgia como tópico indispensable para el funcionamiento de la nueva nación. Contrariamente a lo que puede esperarse de la subjetividad encarnada en Lucio, Luis Fernando y Antonio, ninguno de ellos habla de la modernidad, ni de un corte abrupto, sino del avance inmanejable del tiempo, que le dará una mayor fuerza política al discurso de Carmen.

De igual forma, la autora aprovecha esta particularidad para distanciar su existencia de cualquier determinismo histórico. Si llegara a haber dentro de la Venezuela de su época alguna subjetividad predeterminada por el pasado, debía ser la masculina pues -tal y como deja claro al cerrar el relato- las mujeres venezolanas, más

aún en el caso de su madre, nunca estuvieron encargadas su propia definición identitaria. La mirada heterodesignadora ha dejado sin discurso a Victoria de la Madriz, al tiempo que la presencia de Lucio Farabuti-padre sólo determina la descendencia de sus hijos varones, así pues, el resultado de este relato de identidad sería una Carmen Farabuti autora, con la posibilidad de hacer de su escritura una carta de membresía de su historia nacional.

Constituye un indicador importante que el texto marque como momento de cierre 1954, cuando en la portada del mismo se había establecido 1953 como fecha de escritura. Una vez más, Ferrero juega con la dupla instantaneidad/historia para dar cabida a la voz de su personaje quien, pese a este supuesto párrafo terminal, continúa negociando su existencia pasada, cada vez de manera más contundente. Si Carmen Farabuti comenzó a recuperar su memoria tras la enfermedad, pero acabó el texto varios meses o quizás un año más tarde, el proceso de reconstrucción de su memoria, necesariamente debió entrar en diálogo con el presente y la cotidianidad del personaje que habitaba los cincuenta. Por ello, este primer texto del libro, no sólo consiste en un testimonio elaborado por las subjetividades desaparecidas, sino también en una confirmación de las que emergieron en los meses de escritura.

En el cierre de “Diablitos azules” no ocurre algo demasiado diferente. A lo largo de esta escritura, ni la fijación de la memoria, ni el establecimiento de la Historia consiguen dictaminar el nacimiento de una subjetividad pre-limitada. De hecho, la autora justo antes de elevar una plegaria a María Auxiliadora –que, por cierto, no es por la salvación de su alma, sino de su Patria-, afirma:

A medida que veo acercarse el final de año, la exposición de labores (oh, mi tela de Penélope nunca terminada!), las despedidas inevitables, las frasecitas de recuerdo al final de los cuadernos..., la vida de veras que se avecina ya, me cuesta mayor trabajo terminar este folleto de memorias infantiles. Porque ha sido tan dulce este paréntesis entre la dura tarea cotidiana de vivir!

Pero como para seguir escribiendo tendría que inventar episodios no ciertos o desentrañar del archivo del olvido los que no han querido venir, me veo obligada a terminar (Ferrero, 1959: 99)

En estas breves líneas, Ferrero, por medio de Farabuti, incluye varias referencias que contrastan la práctica historiográfica con la negociación de una subjetividad en el recuerdo colectivo. Por ejemplo, en su discurso desestima el valor de la invención y exalta la legitimidad del “archivo” pero, al mismo tiempo, alude las “memorias infantiles” y ciertas “frasecitas de recuerdo”, como fuente de contenidos discursivos. Evidentemente, la experiencia va a ser revaluada como herramienta de comprensión y manejo del pasado, a partir de lo cual, se rompe la dicotomía realidad/ficción, para generar el territorio de la intersubjetividad como contrario a la “invención”.

Según lo aquí expuesto, el proceso de recuperación del pasado y de inscripción de una o varias subjetividades femeninas dentro del mismo, pasa por mostrar una mirada retrospectiva cargada de experiencia. Por ello, la voz de Carmen Farabuti, se dirá parte de uno o varios grupos sociales —como el colegio, la familia o la sociedad andina— y también por ello, tendrá como misión exponer “su verdad”, hecho que no consistirá únicamente en la elaboración de identidades colectivas y alternativas que permitan ver sin asombro la existencia de su individualidad en la Venezuela de los cincuenta, sino también en la reivindicación de las voces y las miradas de cada uno de éstos.

Lo más llamativo, en este caso, es la estrategia empleada por la autora para distanciar la identidad de “mujer escritora” que le había sido asignada por los medios impresos, de la propuesta contenida en esta obra. En *Memorias disparatadas*, Ferrero no sólo construye una voz narrativa cuyo carácter ficcional reitera en más de una oportunidad sino que, además, cuando Carmen Farabuti asume la voz, niega ser un sujeto del saber. Pese a ello, es obvio que en este discurso hay una necesidad de convertir la experiencia del pasado en “legible” y de autorizar una lectura individual de los recuerdos “compartidos”, para ampliar el mapa subjetivo del “pasado reciente” que se vivía en Venezuela, ¿por qué entonces la necesidad del borrar al individuo que narra?

Parece cuando menos paradójico que se niegue el éxito final de esta recuperación de la memoria, que se suprima la existencia de la voz de “la mujer intelectual”, en medio de un texto cuya función principal es revisar de forma crítica el momento cuando esta entidad desestabilizaba el poder, para adquirir visibilidad en el espacio público; sin embargo, la tensión trae una consecuencia interesante que es la supuesta

ingenuidad del enunciado. La despolitización aparente de la voz narrativa lleva a su borramiento y, por tanto, aleja esta escritura de la ética aleccionadora de las novelas históricas. Un desplazamiento que, además, salvará a la subjetividad autodesignada de las miradas coercitivas que la habían construido pues, si no hay sujeto social ¿cómo podría ser controlado?

Una de las señales más claras a este respecto lo constituye el uso del término “paréntesis” dentro del texto. En “La familia Farabuti”, el primer relato, la autora elige este vocablo para titular un apartado donde el personaje se disculpa por emocionalizar su visión del pasado. En “Diablillos azules”, en cambio, se le da este nombre al texto en su totalidad, pues supuso un respiro “entre la dura tarea cotidiana de vivir”. Evidentemente, la afectación individual de la memoria, supone una forma de sobrellevar en el presente, es un recurso para vivir al margen de la construcción estereotípica de la identidad que ha sido impuesta.

Un guiño que funciona como la coronación de ese tránsito entre lo público y lo privado, determinante para el nacimiento de las escrituras de la contramemoria. Las alternativas de rememoración mostradas en estas cuatro obras, dejan claro que los límites entre la intimidad pretendidamente femenina y la vida pública memorable en el discurso historiográfico se establecen únicamente desde la posición subjetiva que se elige para hablar, por tanto, no pueden existir ni identidades ni pasados inevitables.

IV. CONCLUSIONES (FICCIONES DE LA CONTRAMEMORIA U OTRO MODO DE SER):

No, no es la solución/ tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi/ ni apurar el arsénico de Madame Bovary/ ni aguardar en los páramos de Ávila la visita/ del ángel con venablo antes de liarse el manto a la cabeza/ y comenzar a actuar.
Ni concluir las leyes geométricas, contando/ las vigas de la celda de castigo/ como lo hizo Sor Juana.
No es la solución/ escribir, mientras llegan las visitas, / en la sala de estar de la familia Austen/ ni encerrarse en el ático/ de alguna residencia de la Nueva Inglaterra/ y soñar, con la Biblia de los Dickinson,/ debajo de una almohada de soltera.
Debe haber otro modo que no se llame Safo/ ni Mesalina ni Maria Egipcíaca/ ni Magdalena ni Clemencia Isaura./ Otro modo de ser humano y libre./ Otro modo de ser.
(Rosario Castellanos, “Meditación bajo el umbral”)

Casi paralelamente a la publicación de *La mujer del caudillo* (1952), *Memorias de una loca* (1955), *Bruja del Ávila* (1957) y *Memorias disparatadas*, (1959), Rosario Castellanos condensaba en su “Meditación bajo el umbral”, esa necesidad colectiva que incomodaba a las intelectuales del continente, quienes de pronto se descubrieron en condición de ciudadanas sin pasado y sin genealogía. Una particularidad que exasperaba a esos seres invisibles ante las miradas materialistas históricas y, a la vez, ininteligibles para el discurso nacionalista. Tal como lo refiere Castellanos, esta inconformidad no se saciaba con la reducción del pasado a hechos sin valor real, ni con la búsqueda de universales que dieran cuenta del presente, sino que demandaba consistencia, palabra y visibilidad.

Pero ¿cómo distinguir la singularidad en un proceso de rememoración?, ¿cómo renunciar a la masificación de las identidades cuando se buscaba el origen en un pasado cercano?, ¿cómo convertir en un hecho público la recapitulación individual de la experiencia?, ¿qué posibilidad de emplear y/o reformar las categorías históricas les era ofrecida a estas subjetividades? Tras revisar las cuatro obras que componen este corpus, la respuesta parece estar en el desplazamiento del punto nodal del discurso, desde la construcción de la Patria hacia el nacimiento del ser histórico.

El primer gesto que acompaña estas escrituras es la necesidad enfrentarse al olvido de una subjetividad, un olvido que, en el caso de *La mujer del caudillo* (1952), es cuestionado con la explicación de un hecho presente a partir de la existencia de una

individualidad concreta; que en *Memorias de una loca* (1955) y *Memorias disparatadas* (1959) se desarticula por el apresuramiento del recuerdo a propósito de una situación de peligro; y en *Bruja del Ávila* (1957), es desafiado con el juego de anacronismos o, lo que es lo mismo, con la reubicación arbitraria en términos físicos y temporales de una experiencia pasada. Procedimientos que, como se hizo evidente, transforman “el recuerdo del olvido” en “el recuerdo de un recuerdo”.

En esta inversión de la lectura de la Historia, se definen varios efectos a la vez. Por una parte, hay una reedición indiscutible de uno o varios eventos del pasado, sólo que –dado el deseo de legitimación en el presente que soporta a estas autoras- este rescate hace de la contemporaneidad un eco, un territorio de la repetición y la distorsión. El presente pasaría a ser entonces dentro de estas escrituras una suerte de duplicado de un acontecer original, aunque por medio de intertextualidades, juegos de anacronismos, parodias y fragmentariedades, las cuatro novelas trabajadas dejen claro que ese pasado nunca existió.

A partir de ello, es posible seguir en los textos una tergiversación cualitativa de la categoría “memoria”, que a su vez conduce a un acrecentamiento cuantitativo de la materia que la soporta. Esta particularidad no sólo imposibilita el estudio de estas novelas –incluyendo la de Conny Méndez, donde la voz narrativa, la protagonista y la autora comparten el mismo nombre- como producto de la admiración o del reconocimiento en un sujeto de la Historia, sino que, además, devela un deseo de reconstruir el presente inmediato a partir de su recontextualización en algún territorio del pasado.

Este traslado, además, faculta a los sujetos del discurso a intervenir en el acontecer de sus propias vidas. En la Venezuela de los años cincuenta, si bien Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo eran sujetos públicos, también es cierto que no en todas las circunstancias de enunciación podían acceder a la condición de ciudadanía. En los cuatro casos, eran avaladas por el campo cultural como artistas o aprendices de escritoras, lo que si bien las autorizaba a expresarse públicamente, no les garantizaba el respeto hacia sus consideraciones políticas o sociales. A pesar de ello, desde el momento en que espectacularizan su entorno y se ubican, al menos en apariencia, al margen de las acciones, adquieren la posibilidad de

interpretar y reescribir la carga afectiva, la valoración social, la posibilidad y hasta la conclusión de los acontecimientos. Al hacer de sus vidas un discurso, se ubican en el espacio de espectadoras y consiguen autorización para valorar lo que miran.

Este proceso de inversión podría aplicarse también al carácter epigonal que legitimaría como intelectuales –dentro de su entorno inmediato- a este grupo de autoras. En el caso de *La mujer de caudillo* y *Bruja del Ávila*, por ejemplo, tras la supuesta sumisión a un modelo conductual femenino reconocido por el imaginario como válido, se esconderá la construcción de un legado fundado en la intelectualidad de los cincuenta. En ese mismo sentido, la recuperación del personaje Carmen Farabuti, inserto en *Memorias disparatadas*, permitiría la autor(ización) de una mujer ordinaria como modelo fundador de una saga. En último término y en un gesto mucho más agresivo, el juego de delimitación de héroes y heroínas que lleva a cabo Conny Méndez en su texto, provoca que ella misma sea leída como tal. Por ello, no es descabellado pensar que estas escrituras de la contramemoria son, a la vez, autoepigonales, pues en la misma medida en que dan cabida a una voz en un campo determinado, abren las puertas para que sus discursos sean “seguidos” –en todas las acepciones del término- por otras expresiones.

Si a esta particularidad se suma, además, que –según las consideraciones de las autoras- el recuerdo se construye de forma paralela a la percepción, las cuatro escrituras que aquí nos ocupan estarían trazando un camino para la inclusión en la Historia de los vínculos que han establecido con los constructos que nombran y, sobre todo, de la forma de vincularse con ellos. Por medio de sus textos, las autoras estarían evocando lo que sucede en su inmediatez y, al hacerlo, dejarían en evidencia las discrepancias esenciales entre los acontecimientos y la experiencia, lo que le aportaría un valor de uso específico e insustituible a cada uno de estos registros, al tiempo que permitiría que los nexos sociales y discursivos entre el pasado y presente se adscribieran a los dos espacios de saber.

La presencia sincrónica de los dos acontecimientos y, por extensión, de los discursos que cada uno desencadena, rompe –y esto resulta muy significativo en medio de un proyecto desarrollista- la visión de un único futuro posible. Si se entiende, como sugieren las autoras, que el pasado es el lugar ideal para proyectar el deseo, la

recuperación del mismo por medio del recuerdo no sería más que la materialización de lo posible, de ahí que el porvenir sólo se convierta en imaginable cuando se presente bajo cualquiera de sus formas. “Recordar el presente” en estas escrituras es, al mismo tiempo, un reconocimiento de la contemporaneidad, que veta cualquier intento de planificación del futuro.

Surge entonces una nueva tensión: si la Historia expuesta en estas obras constituye el “ser en el pasado” de la subjetividad encarnada por las autoras ¿no podría hablarse de un gesto de des-historización del recuerdo? Es decir, en el momento mismo en que la existencia de las autoras se fundamenta en el reconocimiento de una supuesta identidad basada en su ser contemporáneo, la voz que enuncia y que les da visibilidad estaría ejerciendo el simulacro de un reconocimiento, con lo cual, su subjetividad no podría arraigarse en un momento determinado de la Historia nacional, sino en un territorio inestable sin temporalidad definida.

Tanto el referente aparente como las voces concretas de los cincuenta han ocurrido “antes” de la escritura de los textos; no obstante, la inversión de las herencias hace prácticamente imposible aportarles alguna sucesión cronológica. Así pues, el pasado concreto de la nación –fechado en la guerra de independencia, el castrismo, el gomecismo o las últimas décadas del siglo XIX- si bien conserva su forma histórica, también se cargan de un contenido presente, lo que pone de relieve la coexistencia del ser actual –que habla- y el ser potencial –que es hablado-. A partir de aquí se podrían definir dos territorios de existencia viables para estas subjetividades: el presente del pasado y el presente del futuro.

Quizás por ello, las cuatro obras aquí estudiadas apuestan más por la suspensión del discurso que por su cierre, dado que la continuidad temporal resulta indispensable para pensar el proceso de negociación de identidades que Ferrero, Marciano, Méndez y Russo llevan a cabo con la Historia nacional. La única forma en que consiguen transmitir la coexistencia del ser –o del sujeto que narra, en este caso- y de su recuerdo, sin que se anulen en el encuentro, es leyendo el pasado como un continuum, donde no se puede ni obviar, ni eludir la experiencia de lo posible.

Cabría preguntarse entonces ¿qué tipo de escritura se desprende de esta concepción temporal? En una primera aproximación, *La mujer del candillo*, *Memorias de*

una loca, Bruja del Ávila y *Memorias disparatadas* se orientan a redescubrir una historia individual, una anécdota que defina la participación de un sujeto dentro de una sociedad determinada; no obstante, esta visión de la singularidad echa mano del archivo o del pasado colectivo para resignificarse. Así pues, hay una sucesión de procesos de selección, clasificación e interpretación que conducen a definir de un sentido. Una explicación que trasciende la mirada secuencial y sólo tiene cabida en la suspensión antes mencionada.

La deshistorización del pensamiento pareciera ser la consecuencia más inmediata de estas propuestas, pues si bien el “yo” definido en estas ficciones “transcurre”, al hacerlo se desplaza en dirección contraria al tiempo, lo que pone en entredicho los fundamentos de la razón histórica⁵¹. Contrariamente a lo que ocurriría al leer cualquiera de los textos histórico-literarios escritos por Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorri o Antonio Arráiz, en la década de los cincuenta, las cuatro obras aquí estudiadas apuestan por el quiebre del hombre único, por la negación de un venezolano integral, que –por contraste o afinidad– dé cuenta de las particularidades del resto de los ciudadanos. Lo que deja como resultado dos posibles lecturas de sus obras.

La primera, asentada en la indeterminación temporal y espacial del ser, busca desarticular el dominio simbólico del desarrollismo, aunque también porta el riesgo de inscribir nuevamente a las mujeres en la inmaterialidad y, como consecuencia de ello, impedir su reconocimiento en el pasado de la nación. La segunda reconoce la necesidad de conquistar o crear un territorio donde exponer toda esa gama de

⁵¹ Al hablar de “razón histórica”, se intenta referir el uso de este término empleado desde los primeros años del siglo XX, tal como sugiere Cirilo Flórez en su *Génesis de la razón histórica* (1983): *La crítica de la razón histórica tal como es planteada por Dilthey resalta lo singular y único (...) La segunda línea de pensamiento que confluye en la filosofía de Dilthey es la hermenéutica (...) La tercera línea de pensamiento que confluye en Dilthey es el positivismo (...) La apreciación por parte de Dilthey de esa doble experiencia [una interna y otra externa] conduce a la crítica del concepto empírico-positivista de experiencia por considerarlo reduccionista y limitado al ámbito de la representación. Al reducir el positivismo la experiencia a lo percibido y su representación por parte del sujeto se atiene a la estructura externa corpórea de los objetos, haciéndose al mismo tiempo incapaz de comprender la estructura de valores que también les constituye y que solamente es accesible al sujeto si se considera la historia de esa misma estructura externa y corpórea. Esa historia, que en opinión de Dilthey se capta a través de la experiencia interna, está representada en su filosofía por la categoría de “vida”, que pretende cubrir un espacio más amplio que el que cubriera la categoría de representación en el positivismo. Si todo objeto es fundamentalmente algo construido, su realidad no puede reducirse a lo que es aquí y ahora, sino que la misma está también construida por cómo ha llegado a ser lo que es* (Flórez Miguel, 1983: 118- 119) Dado el contraflujo identitario que proponen Ferrero, Marciano, Méndez y Russo, el objeto es en el pasado a partir de la elaboración contemporánea, es decir, su proceso previo se determina por lo que es, no por lo que quizás fue, de ahí que las revisiones de Dilthey a partir del positivismo, la hermenéutica y la razón histórica singular sean cuestionadas dentro de estas escrituras.

potencialidades -poder decir, poder hacer y poder pensar- que reafirman la posesión, por parte de los sujetos femeninos, de un lenguaje, una fuerza de trabajo y otras tantas herramientas capaces de definir una memoria.

Esta tensión, aunque en cada uno de los casos lo hace por un camino diferente, intenta solventar el conflicto entre identidad colectiva e identidad individual que atravesó las escrituras de mujeres venezolanas en toda la primera mitad del siglo XX. La protagonista de Nery Russo, de forma más explícita que las demás, oscila entre la capacidad de pensar por sí misma y obrar individualmente, y la posibilidad de “dejarse mediar” para conseguir una postura conciliadora, con lo cual, eventualmente se presenta como una singularidad histórica y, en otras ocasiones, se torna una heroína épica, representante de un colectivo.

En *Bruja del Ávila*, la alomnesia o reubicación de la memoria en otros tiempos y/o espacios, permite que según el posicionamiento del lector –quien puede elegir entre la fecha en la que “oficialmente” ocurrieron los acontecimientos y la que arbitrariamente le asigna la voz narrativa-, la protagonista sea vista como un sujeto ético o como un sujeto político. Del mismo modo, el juego paramnésico presente en *Memorias de una loca* y hipermnesia que sufre Carmen Farabuti en *Memorias disparatadas*, generan estos desplazamientos constantes en la percepción. Con lo cual, el tránsito de la indeterminación temporal a la búsqueda de un territorio para la potencialidad subjetiva se mostrará más como una figura de lectura que como un supuesto terminante.

Ahora bien, en ninguno de los dos casos, es posible descubrir en estos sujetos un ejercicio individual de la razón. Al contrario, tanto en la inversión de la Historia que conduce a la intemporalidad del ser, como en la construcción de un lugar de desarrollo subjetivo resulta indispensable la presencia del *otro*. “Ser ante el mundo” constituye el telos colectivo de estas escrituras, por ello se justifica la reiteración de los vínculos, de los mecanismos de (re)significación de la Historia e, inclusive, de los actos éticos que invitarán a imaginar una noción de país que trascienda el poder estatal.

No por casualidad, hay en los cuatro textos una mezcla considerable de los elementos propios de la vida pública y de aquellos que definen la existencia individual, una hibridación que propicia las alianzas al margen tanto del proyecto nacional vigente en la década de los cincuenta, como de cualquier otro diseño de país proveniente de las

estructuras de poder político. En todos los casos, es posible percibir la existencia –no la demanda- de una esfera pública ajena al Estado, arraigada más bien en los sentidos nacientes del lenguaje. La coexistencia dentro de estos textos es, más que un decreto proveniente del poder, un hecho lingüístico innegable.

Precisamente por eso, la exclusión de la Historia de ciertas subjetividades no constituye un motivo para negar su existencia, sino –por el contrario- un vehículo para acceder a ella. Esto, aunado a la búsqueda de legitimidad que en muchos casos llevó a las intelectuales venezolanas a dialogar con el pasado, muestra que el devenir histórico no se reduce al tránsito entre un período y otro, o al nacimiento de una nación –que podría encontrarse en el caso de la Guerra de Independencia- o de un sujeto nacional –deducible de las *Memorias de una loca* y las *Memorias disparatadas*- en medio de un enfrentamiento determinado, sino que supone un ejercicio de inteligibilidad de identidades ajenas a la organización estatal, pero igualmente relevantes en el territorio contrapolítico que supone la nación. Cabría entonces preguntarse si, para estas autoras, no hay cierta moralidad subyacente en la rememoración y en el “falso reconocimiento” del pasado donde arraigan su discurso.

Es cierto, en estos textos las autoras manifiestan una necesidad de autoevaluación desprendida de una definición de sí como seres finitos, ocasionalmente creaturales y contextualizados. Su discurso comienza, entonces, con una revisión del “yo” que, de algún modo, justifica el posterior reconocimiento del “otro”; no obstante, en la construcción de este espacio público no estatizado perciben y registran una serie de actos –con autores e implicaciones- que, de algún modo, demandarán la evaluación ética de las voces narrativas. Ello motivará que los sujetos el discurso, erigidos como “seres actuales” y “potenciales”, devengan durante el transcurso de las novelas, en “seres morales”.

Ahora bien, Ferrero, Marciano, Méndez y Russo tienen la capacidad de reterritorializarse en el pasado, pero –a diferencia de los intelectuales orgánicos del desarrollismo- no buscan fijar y distanciarse de la Historia; pueden designar el espacio público, pero no rearticular la escena política; pueden relatar desde una posición determinada las acciones del colectivo, pero ni las ejecutan, ni las pueden juzgar. Así pues, su propia finitud, declarada implícitamente en el manejo del tiempo como

continuum, las convierte en individualidades peculiares, pero –a la vez- incompatibles con las posibilidades de historiar que se le ofrecían a los intelectuales venezolanos en la primera mitad del siglo XX.

Dada esta propuesta ética re-presentada –o traída nuevamente al presente-, no es posible identificar en *La mujer del caudillo*, *Memorias de una loca*, *Bruja del Ávila*, ni *Memorias disparatadas* una búsqueda del “pasado común” comprendido como un territorio que abarca sucesos importantes para el mayor número de ciudadanos. De hecho, estas obras tan siquiera recuperan los acontecimientos que afectan a la mayoría de la población, sino que apuestan por una coexistencia armoniosa de acontecimientos de corto alcance, que le permita a cada discurso y/o ficción de archivo existente en la década de los cincuenta, cumplir con su función social específica.

Entonces, paradójicamente, más allá del divorcio con la razón histórica propuesto en estos textos, sí se puede rastrear una suerte de subordinación o, cuando menos, de vínculo entre la visión del pasado que había sido formulada desde la lógica estatal y las revisiones contramemoriales que estas autoras plantean. En la búsqueda del diálogo y la negociación se rompe la idea de la “política” como una esfera regida por la conveniencia, cuya materialidad se ubica al margen de la reflexión moral. Del mismo modo, se abre hacia lo público las consideraciones éticas que definen la existencia individual.

En este enclave se puede percibir una de las propuestas más interesantes de las obras que componen el corpus y que están asociadas a la trascendencia. Los cuatro textos aquí estudiados afirman la realidad de los hechos, la existencia material de ciertas prácticas sociales –como la misma escritura, por ejemplo- y la imposibilidad de cuestionar determinados acontecimientos; no obstante, en cada una de las novelas se sugiere el deber de las mujeres intelectuales de trascender esta materialidad e incorporarla a una dimensión contemporánea que permita su lectura y evaluación.

Es decir, en ninguno de los casos se pone en entredicho la existencia de Bolívar, de la Guerra de Independencia, de los gobiernos de Castro y Gómez, ni tan siquiera la vida del doctor Knoche; no obstante, la finalidad de los relatos aquí estudiados no es reafirmar la “realidad” que define estos actores y estos acontecimientos, sino exponerlos como sucesos reconocibles en el presente y, por lo tanto, evaluables

desde un nuevo clima histórico. La conciencia de estar realizando este desplazamiento que demuestran las autoras, les permite –además– establecer un plano intermedio donde si bien se distinguen claramente –por una parte– los acontecimientos conducentes a la construcción de un Estado y a la justificación de su existencia, y –por la otra– la creación de un territorio para desarrollar la potencialidad subjetiva, no se pueden concebir de manera independiente. Tanto los acontecimientos como las lecturas de estas dos aproximaciones al pasado serán distintos, pero no autónomos.

De esta forma en las cuatro novelas estudiadas es posible leer una propuesta de fines materiales, solapada con la definición de fines existenciales. En las protagonistas de estas cuatro anécdotas hay una búsqueda de independencia política, conocimiento médico, saber filosófico, formación artística y dominio de la escritura, que les permitirá sobrevivir en esa contemporaneidad sin arraigo específico que subyace a sus acciones; no obstante, la intervención ética que hacen de estos procedimientos, los convierte en mecanismos al servicio de la rememoración utilitaria, que va dirigida a construir ese colectivo no estatizado. Podría decirse entonces que precisamente ahí, en la relación entre los medios materiales y los existenciales, se gesta el proyecto territorial –o tal vez sería más justo llamarlo (a)espacial– de estas escrituras. Surgen entonces nuevas dudas: ¿Cómo se relaciona este espacio con la temporalidad?, ¿por qué Ferrero, Marciano, Méndez y Russo eligen acontecimientos del pasado para proponer la creación de este territorio?

Una vía interesante para pensar el fenómeno es la relación forma-fondo en la concepción del pasado y de los límites territoriales. El recuerdo, como formación lingüística, está explícitamente desarraigado dentro de los cuatro textos. De hecho, se encuentra en ese “antes” indefinido, que le confiere condición de potencia. Ahora bien, en ninguno de los casos, el pasado temporal coincide con el actitudinal, es decir, si bien impera la indefinición –por hipermnésia, alomnesia o paramnesia– del momento exacto en que se inscriben los acontecimientos, su posible realización en el mundo contemporáneo se produce de forma contundente, un rasgo que sin querer “difiere” el curso de la Historia y atenta contra el ideal de modernización.

Entonces, la contemporización del pasado que se genera en las cuatro obras del corpus, pone bajo sospecha la prospección que soporta “el tiempo del Estado”.

Ciertamente, la experiencia femenina, al menos a simple vista, pareciera historizarse en estas escrituras, pero cuando la discursivización se encarga de escindir los relatos en “el pasado del ser” y “el pasado del actuar” si bien se propicia el establecimiento de un nexo temporal entre la “historia” expuesta en estas ficciones y el colectivo no estatizado que perfilan las autoras, también se niega la comprensión cronológica de este vínculo.

El replanteamiento de la causalidad es uno de los hilos conductores más interesantes de estas cuatro novelas, dado que permite la emergencia de voces en los pliegues de la “actividad”. Dentro de estos textos los personajes que “hacen” –como el doctor excéntrico y su hermano músico en *Bruja del Ávila*, la mujer que ayuda a parir a Luisa en *La mujer del caudillo*, o los miembros menores e imperceptibles de la cotidianidad de Conny y Carmen Farabuti en *Memorias de una loca* y *Memorias disparatadas*- rompen el silencio asociado a sus actividades cotidianas y, al comunicarse, desnaturalizan su trabajo.

En otras palabras, la comprensión de las actividades económicas y de los roles sociales como consecuencias naturales de hechos previos, se fractura en estas ficciones a partir de la “sonorización” de las mismas, lo que atenta contra esa visión cronológica del tiempo que había permitido hasta ese momento de la Historia de Venezuela, planificar el futuro de la nación. Del mismo modo, la peculiaridad de que estos personajes hablen, convierten su actuación empírica en un hecho lingüístico. Una transformación que desplaza –en medio de un proyecto desarrollista nacional- el centro de la modernización hacia la adquisición de conocimientos, la comprensión de particularidades culturales y ciertos vínculos sociales.

Esta propuesta reitera la ubicación periférica de las cuatro obras respecto a la temporalidad y territorialidad del Estado. Un posicionamiento que va a desembocar en la inspección de los criterios de productividad manejados en la Venezuela de los años cincuenta y cuya consecuencia más directa recaerá sobre la noción de ciudadanía. Para apreciar la productividad de un individuo y considerar o no su carácter ciudadano, las voces narrativas de estos textos –a diferencia de lo que podía ocurrir con la reconstrucción más tradicional del pasado- no se basarán en la búsqueda de un producto final concreto, sino de la individualidad que subyace al relato o bien a la

actividad naturalizada. Por ello, dentro de las obras, el sujeto del saber y el del discurso pierden constantemente su condición letrada, su masculinidad e, incluso, su fortaleza física, hasta confundirse con los otros tantos individuos que circulan por la nación.

Ante este panorama emerge una categoría prácticamente irrenunciable: la prehistoria. Si se entiende la “pre-historia” como un período anterior pero, a su vez, imposible de ser pensado cronológicamente (Virno, 2003), el encuentro con las prácticas y las representaciones de ese espacio temporal, adquieren cierto aire de infinitud. No hay una medición cronológica que permita asir del todo las sucesiones producidas en ese “entonces”, de ahí que tanto las acciones en sí mismas, como sus connotaciones dependan –en mayor medida aún que en cualquier ejercicio de rememoración- de la experiencia de quien mira más que del sujeto mirado.

Hay además, en la evocación prehistórica, varios procesos que las escritoras de la contramemoria reproducen, aunque con una carga semántica divergente. En primer lugar, se exhibe una aparente despolitización de las identidades representadas, orientada a la conciliación⁵² con ciertos modos de ser. Es obvio que la distancia temporal atribuida a la Bruja del Ávila, Luisa Cáceres de Arismendi, Carmen Farabuti niña y esa Conny Méndez anterior a su entronización artística, permite que los deseos de transgresión y de saber expuestos por ellas, así como su jerarquización alternativa de los elementos regentes del espacio público, resulten menos amenazantes que la representación de gestos equivalentes en la Venezuela de los cincuenta. Del mismo modo, las identidades de los personajes se tornan más fácilmente admisibles a partir de su inscripción en un “antes” impreciso.

⁵² Este fenómeno es fácil de apreciar dentro de la literatura latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, durante el indigenismo los intelectuales latinoamericanos –como José María Arguedas, Ciro Alegría o Jorge Icaza- idealizaban a los habitantes de América, en los siglos XV y XVI, pero apostaban por la desaparición –con prácticas como el mestizaje o el blanqueamiento- de los indígenas que migraban masivamente en los años veinte, treinta y cuarenta, a las capitales de Ecuador, Bolivia y Perú. Del mismo modo, en el regionalismo venezolano hay una “floklorización” de las fiestas de origen africano que si bien les daban cierta visibilidad en el imaginario, negaban su presencia fáctica –y no sólo simbólica- en el aquí y el ahora relatados por los distintos autores. Ahora bien, en el caso de las escritoras esta actividad se torna sumamente interesante, a partir –principalmente- del ejercicio de inversión de las herencias antes mencionado.

Además, la evocación bajo una formalidad prehistórica carga de connotaciones míticas las acciones relatadas, con lo cual, el enjuiciamiento de los sujetos que las han protagonizado no puede hacerse desde la institucionalidad que regía en Venezuela al momento de publicación de las obras, ni tan siquiera con ciertos códigos dominantes en el supuesto momento del enunciado, sino que el formato obliga a una lectura simbólica que, a su vez, demande para su peritaje una nueva subjetividad. Desde el momento mismo en que el pasado deja de ser una realidad tangible y se erige como una gran metáfora, el sujeto que revisará sus contenidos debe convertirse en un lector, más que en un regidor especializado.

Ahora bien, estos dos recursos vistos a la luz de la “inversión de la razón histórica” antes mencionada, develan una utilidad poco frecuente de la “forma prehistórica”. Un uso que permite intervenir el planteamiento de la contemporaneidad que circundaba la publicación de los cuatro textos aquí estudiados y que dejan al descubierto un movimiento abarcante de todos los pequeños desplazamientos aludidos anteriormente. Sin duda, a partir del estilo y de la estructura mítica sobre las que se edifican estos cuatro textos, Luisa, Conny, Marina y Carmen deberían ser leídas como imágenes puras, como elementos que existieron en un espacio impreciso e independiente del que acoge las escrituras donde estos personajes residen; no obstante, la inversión de la herencia les imprime un carácter radical a estos constructos que los tornará potencialidades inmersas dentro del presente en curso.

En estos cuatro ejemplos, la forma prehistórica no implicará la imposibilidad de ser de las anécdotas, ni de los sujetos representados, sino que —por el contrario— supondrá una reiteración de su constancia. Estos personajes, cargados de contemporaneidad, al contrario de lo que ocurría en las novelas históricas tradicionales, no fundamentan la imposibilidad del retorno en la linealidad temporal, sino en la permanencia de su voz y su corporalidad, dentro de ese territorio geográfico que para ser concebido, requiere de su presencia. Se trata entonces de rememorar para contagiar el contenido actual con la forma prehistórica.

Sin que sea percibible dentro de estos textos la presencia de una actividad iniciática, en estas escrituras es posible leer una suerte de “rito de apertura”, es decir, las cuatro autoras funcionarían como oficiantes en quiebre del pasado para dejar escapar y,

como consecuencia de ello, apaciguar a las subjetividades abyectas que se encontraban ocultas en su interior. La manifestación de estas presencias en la contemporaneidad que ellas habitan generará la sensación de que ese terreno no pertenece del todo “al hombre”, a ese sujeto modélico que el proyecto desarrollista de nación se había encargado de consolidar. La lectura de estas cuatro obras supondrá, además, un aceleramiento del proceso de revelación de identidades. La producción compulsiva de voces que frenará las estrategias de contención provenientes de la historiografía y las instituciones canonizantes de la producción literaria.

Ahora bien, como en los ritos más tradicionales, para asegurar que estas individualidades permanecieran dentro del imaginario, resultaba indispensable reiterar periódicamente el quiebre del pasado. Un hecho que explicaría, además, la impresión del “yo” con que Cristina Ferrero, Alecia Marciano, Conny Méndez y Nery Russo marcan cada una de sus obras. No se trata de rememorar una y otra vez, sino de reiterar que las subjetividades están ahí permanentemente, circulando en la contemporaneidad. Como dice Carmen Farabuti, estas mujeres “han recordado, pues; han soñado, han escrito, se han reído mucho... y a ratos han llorado. Pero [o, precisamente por ello] no se han muerto”, con lo cual sólo basta con cambiar de posición para escucharlas.

V. BIBLIOGRAFÍA

a. Directa:

Ferrero de Tinoco, Cristina (1959) *Memorias disparatadas*. Edime, Caracas

Marciano, Alecia (1957) *Bruja del Ávila*. Gráfica Panamericana, México

Méndez, Conny (1955) *Memorias de una loca*. Nueva Segovia, Barquisimeto

Russo, Nery (1952) *La mujer del Caudillo*. Ávila Gráfica, Caracas

b. Crítica de las obras trabajadas:

Garmendia Hermann (1955) “Las memorias de una loca”. En: *Revista Nacional de Cultura*, N° 111, p.p. 231-232

Gomes, Miguel (2006) “Narradoras e historia: apuntes para la descripción de un proceso” En: Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis y González Stephan, Beatriz (eds.) *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Equinoccio USB- Fundación Bigott, Caracas, p.p 549- 568

Kozameh, Alicia (1995) “Ficción e historia en la mujer del caudillo, de Nery Russo”. En: Dima, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Mancera Galletti, Ángel (1958) *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* Ediciones Caribe, Caracas- México.

Pacheco, Bettina (2002) “Conny Méndez: Las memorias de una loca” En: *Voz y escritura*, N° 11, P.p 75- 83

Pineda, Rafael (1955) “Los primeros libros de la editorial Nueva Segovia”. En: *Papel literario de El Nacional*. Caracas, p.7

Pla y Beltrán, P. (1958) “Las coquetas”. En: *Revista Nacional de cultura*, N° 127, p.p 175-176.

Requena Torres, Isidoro (1992) *La memoria desmitificadora: la novela venezolana durante el perexjimenismo*. Universidad de los Andes - CDCHT, Mérida, Venezuela.

Rivas Rojas, Raquel (2006) *Narrar en Dictadura: Renovación Estética y Fábulas de Identidad en la Venezuela Perezjimenista*. Trabajo de ascenso para optar a la categoría de profesor titular. No editado. Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas – Venezuela

c. Obras Referenciales:

Aristigueta, Jean (1950) “Canto de fuego a Venezuela”. En: *El Herald*, N° 130, P. 14

Bruzual, Narcisa (1952) *Guillermo Mendoza. Historia de un hombre atormentado*. Talleres tipográficos Ariet, Barcelona.

Ferrero Tamayo, Cristina (1969) *Designio*. Edime, Madrid

Ferrero de Tinoco, Cristina (1956) *Sylvia. Una muchacha de provincia*. Imprenta Nacional, Caracas

Gallegos, Rómulo (1985) *Doña Bárbara*. Seix Barral, Barcelona.

Giménez, Lina (1955) *Anastasia*. Edime, Caracas.

Gramcko, Ida (1955) *La vara mágica*. Aguilar, Madrid.

Leyzeaga, Isabel (1955) *Varias locas y yo*. Imprenta López, Caracas.

Marciano, Alecia (1957b) *Las coquetas*. Gráfica Panamericana, México.

Monteyro, Elinor de (1936) *Caminos. Cuentos de hospital y otros*. Talleres Zig- Zag, Santiago de Chile.

Palacios, Lucila (1937) *Los Buzos*. Cooperativa de artes gráficas, Caracas.

Palacios, Lucila (1943) *Tres palabras y una mujer*. Biblioteca femenina venezolana, Caracas.

Palacios, Lucila (1950) *El corcel de las crines albas*. Ávila gráfica. Caracas.

Parra, Teresa de la (1960) *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, Ediciones Antártida. Lima.

Pérez, Ana Mercedes (1947) *La verdad inédita: Historia de la Revolución de Octubre*. Editorial Artes Gráficas, Caracas

Plutarco (1952) *Vidas paralelas*. Librería “El ateneo” Editorial. Traducción Antonio Ranz Romanillos, Buenos Aires.

Sassone, Helena (1969) *Entre cuatro paredes*. Monte Ávila editores, Caracas.

Stolk, Gloria (1957) *Amargo el fondo*. Tipografía Vargas, Caracas.

d. Historiografía y novela histórica:

Ainsa, Fernando (2003) *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina*. El otro el mismo - Centro de Estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas.

Aurell, Jaume (2006) “El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos”. En: *Revista Española de Historia*. Vol. LXVI- 224, p. 809- 832

Burke, Peter (1993) *Formas de hacer historia*. Alianza editorial, Madrid

Elmore, Peter (1993) *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Flórez Miguel, Cirilo (1983) *Génesis de la razón histórica*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca

González Deluca, María Elena (2007) *Historia e historiadores de Venezuela en la segunda mitad del siglo XX*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

González Stephan, Beatriz (1997) “La resistencia de la memoria”. En: Rivas, Luz Marina (edit.) *La historia en la mirada. La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil*. Ediciones de la Casa, Ciudad Bolívar, p.p. 19- 34

König, Hans- Joachim (2004) “Historia entre la ideología afirmativa y comprensión crítica: identidad nacional y conciencia histórica”. En: Hohut, Karl (2004) *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*, Vervuert, Iberoamericana, Frankfurt-Main –Madrid.

Morales Carrión, Arturo (1950) “Sobre la enseñanza de la Historia”. En: *El Herald*, Año XXVIII, N° 90, p. 4

Pacheco, Carlos (2001) “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”. En: *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, N° 18, P.p 205-224

Parkinson Zamora, Lois (2004) *La construcción del pasado*. Fondo de Cultura Económica, México

Shiwy, Freya (edits) *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones Abya- Yala, Quito, p.p. 103-133

Unzueta, Fernando (1996) *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Latinoamericana editores, Lima/ Berkley.

White, Hayden (2003) *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós Ibérica, Barcelona.

e. Problemas de género e historiografía:

Armstrong, Nancy (1990) “Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional”. En: Colaizzi, Giulia (edit.) *Feminismo y teoría del discurso*. Cátedra, Madrid, p.p. 29- 44

Buttafuoco, Annarita (1990) “Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia”. En: Colaizzi, Giulia (edit.) *Feminismo y teoría del discurso*. Cátedra, Madrid, p.p. 45-63

Colaizzi, Giulia (1990) “Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate”. En: Colaizzi, Giulia (edit.) *Feminismo y teoría del discurso*. Cátedra, Madrid, p.p. 13-25

D’Atri, Andrea (2006) *Pan y rosas. Pertenencia de género y antagonismo de clases en el capitalismo*. El Perro y la Rana, Caracas

Ludmer, Josefina (1984) “Las tretas del débil”. En: *La sartén por el mango*. Huracán, Río Piedras, P.p. 47-59

Luna, Lola (1996) *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*. Anthropos, Barcelona.

Mannarelli, María Emma (1999) *Limpias y modernas*. Centro de Estudios de la Mujer Peruana Flora Tristán, Lima- Perú.

Moreno Sardà, Amparo (2007) *De qué hablamos cuando hablamos del hombre. Treinta años de críticas y alternativas al pensamiento androcéntrico*. Icaria editorial, Barcelona.

Radkau, Verena (1986) “Hacia una historiografía de la mujer”. En: *Nueva antropología*, Vol VIII, N° 30, p.p. 77- 94

Scott, Joan W. (2000) “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: Lamas, Marita (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., p.p. 265-302

f. Historia de Venezuela y de América Latina:

Almandoz, Arturo (2007) “Modernización urbanística en América Latina. Luminarias extranjeras y cambios disciplinares, 1900-1960” *Iberoamericana*, VII, p.p 59- 78

Angulo Rivas, Alfredo (1993) *Adiós a la utopía*. Alfadil editores- Universidad de los Andes, Caracas

Arráiz, Antonio (1952) *Geografía física de Venezuela*. Publicaciones de la Embajada de Venezuela en Buenos Aires, Buenos Aires

Astorga, Omar (1995) *El mito de la legitimación. Ensayos sobre política y cultura en la Venezuela contemporánea: 1945- 1964*. Universidad Central de Venezuela- CDCH, Caracas

Cabrices, Fernando (1950) “El discurso del comandante Marcos Pérez Jiménez”. En: *El Herald*, Año XXVIII, N° 82, p. 1

Cartay, Rafael (1999) “La filosofía del régimen Perezjimenista: el nuevo ideal nacional”. En: *Economía*, N° XXIV, 15, p.p. 7-24

Correa, Luis (1955) “Las enseñanzas de la historia”. En: Cova, Jesús Antonio. *Historia de Venezuela. Desde el descubrimiento hasta nuestros días*. Distribuidora escolar, Caracas, P.p 11-14

Cova, Jesús Antonio (1955) *Historia de Venezuela. Desde el descubrimiento hasta nuestros días*. Distribuidora escolar, Caracas

Gascón Gutiérrez, Jorge (1999) “El control y explotación de la mano de obra colona en la hacienda andina peruana”. En: *Anuario de estudios americanos*, N° LVI, 1, p.p. 195-215

González Abreu, Manuel (2002) *Auge y caída del perezjimenismo (El papel del empresariado)*. Universidad Central de Venezuela- CDCH, Caracas

López Portillo, Felicitas (1986) *El perezjimenismo: génesis de las dictaduras desarrollistas*. Nuestra América - Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Parra Pérez, Caracciolo (1957) *Trazos de la historia venezolana*. Ediciones del Ministerio de Educación – Dirección de cultura y Bellas Artes, Caracas

Paz, Carmen Laura (2000) “Las políticas indigenistas en el marco del nuevo ideal nacional (1953- 1958)” En: *Espacio abierto*. Año/vol. IX, N° 003, p.p. 365-390

Schael, Guillermo José (1971) “Desde los Welser al Doctor Knoche”, En: *El Universal*. Año LXI, N° 22, p. 190

Uslar Pietri, Juan (1954) *Historia de la rebelión popular de 1814. Contribución al estudio de la historia de Venezuela*. Ediciones Soberbia, París

Vallenilla Lanz, Laureano (1991) *Cesarismo democrático y otros textos*. Biblioteca Ayacucho, Caracas

Velásquez, Ramón J. (1956) “Domingo B. Castillo. La Venezuela errante y soñadora. (A propósito de la Memoria de Mano Lobo)”, En: *Elite*, N° 1.500, p.p 42-47 y 76

Werz, Nikolaus (1995) *Pensamiento sociopolítico moderno en América Latina*. Trad. Gustavo Ortiz. Nueva sociedad, Caracas

g. Representaciones del sujeto femenino en la Historia:

Clemente Travieso, Carmen (1953) “Teresa Carreño a través de sus anécdotas”. En: *Elite*, N° 1.472, p. 47-50

Espina, Gioconda (2003) “Las feministas de aquí”. En: <http://giocondaespina.com.ve/GIOCONDA/mvenezolanas.php?itemmmvv=0>

Leguen, Brigitte (2007) “Colette, la escritura de los sentidos”. En: *Revista de Filología Románica*, Anejo V, p. 179-186

Lorena (1957) “Cómo ha cambiado la mujer venezolana de 1900 a 1957”. En: *Elite*, N° 1.635, p.p. 39-41

Ojeda, Fabricio (1957) “No sea tan celosa, señora”, En: *El Nacional*, N° 4.971, p. 38

Quintero, Inés (2000) “Manuela Sáenz. Una biografía confiscada”. En: *Analítica* <http://www.analitica.com/BIBLIO/iquintero/manuela.asp>, consultada en agosto de 2009.

Reyes, Antonio (1950) “El singular episodio de una ingenua libertina”, En: *El Herald*, N° 4.597, p. 4

Rumazo González, Alfonso (1953a) “Manuela Sáenz, la libertadora del libertador” En: *Elite*, N° 1.466, p. 14

Rumazo González, Alfonso (1953b) “Manuela Sáenz, la libertadora del libertador (tercera parte)” En: *Elite*, N° 1.466, p. 36 – 38

Rumazo González, Alfonso (1953c) “Manuela Sáenz, la libertadora del libertador (cuarta parte)” En: *Elite*, N° 1.468, p. 36

Rumazo González, Alfonso (1953d) “Manuela Sáenz, la libertadora del libertador (quinta parte)” En: *Elite*, N° 1.469, p. 52

S/A (1953) “Reunión de mujeres intelectuales”. En: *Elite*, N° 1.468, p.2

S/A (1950a) “El día de la mujer de las Américas”. En: *El Herald*, N° 115, p.1

S/A (1950b) “Actos del día de la mujer de las Américas”. En: *El Herald*, N° 118, p.5

S/A (1955) “el cuerpo de la mujer a través de los siglos”. En: *Elite*, N° 1.536, p.p. 38-39

Salas, Anán (1956) “Desigualdad e igualdad de ambos sexos”. En: *Billiken*, N° 2.045, S/N

h. Teoría de la memoria, la historia y el recuerdo:

Agamben, Giorgio (2001) *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires

Avishai, Margalit (2000) *Ética del recuerdo*. Herder, Barcelona.

Saraceni, Gina (2008) *Escribir hacia atrás. Herencia. Lengua. Memoria*. Beatriz Viterbo, Buenos Aires.

Virno, Paolo (2003) *El recuerdo del presente*. Paidós, Buenos Aires

Zizek, Slavoj (2001) *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI editores, México D.F.

i. Tópicos teóricos generales:

Altamirano, Carlos. y Sarlo, Beatriz (1993) *Literatura/ sociedad*. Librería Edicial S.A., Buenos Aires.

Bajtín, Mijail (1992) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores, México D.F.

Bajtín, Mijail (1994) *El método forma en los estudios literarios*. Alianza Universidad, Madrid.

Baudrillard, Jean (1984) *Las estrategias fatales*. Anagrama, Barcelona.

Bracho, Jorge (2004) “Ciudadanía, catolicismo y cultura popular”. En: *Religión e investigación social: libro homenaje a Angelina Pollak- Eltz. Memorias de los IV Jornadas de Historia y religión*. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Clúa Ginés, Isabel (2008) “¿Tiene género la cultura?”. En: Clúa Ginés, Isabel (edit.) *Género y cultura popular*. Edicions UAB, Barcelona.

Foucault, Michel (1984) “¿Qué es un autor?” En: *Dialéctica*, #16. Año IX. México, P.p. 51- 83

Foucault, Michel (1988) *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial, Madrid.

- Foucault, Michel (2001) *Vigilar y castigar*. Siglo XXI editores, México D.F.
- Foucault, Michel (2002) *El orden del discurso*. Tusquets editores, Buenos Aires.
- González Díaz, Isabel (2009) “Mujeres que ‘interrumpen’ procesos: las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales”. En *Revista Estudios Feministas*, N° 17-2, P.p. 417- 443.
- Gramsci, Antonio (2000) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Grossberg, Lawrence (2006) “Stuart Hall sobre raza y racismo: estudios culturales y la práctica del Contextualismo” En: *Tabula Rasa*, N° 5, P.p. 45-65.
- Grossberg, Lawrence (2009) “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad” En: *Tabula Rasa*, N° 10, P.p. 13-48
- Kristeva, Julia (1981) *El texto de la novela*. Editorial Lumen, Barcelona.
- Kristeva, Julia (1999) *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Loaiza Cano, Gilberto (1998) “La formación de la cultura política de la exclusión en América Latina durante el siglo XIX”. En: Arango, Luz Gabriela; Restrepo, Gabriel y Jaramillo, Jaime (eds.) *Cultura, política y modernidad*. CES/ Universidad Nacional, Bogotá.
- Maldonado Alemán, Manuel (2005) “Prólogo”. En: Maldonado Alemán, Manuel (edit.) *Literatura y poder*. Peter Lang AG, Berna
- Moi, Toril (1995) *Teoría Literaria Feminista*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid
- Molloy, Sylvia (1996) *Acto de presencia*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Ramos, Julio (1996) “La ley es otra: literatura y constitución del sujeto jurídico”. En *Paradojas de la letra*. Editorial Ex-cultura, Caracas
- Restrepo, Eduardo (2008) “Cuestiones de método «eventualización» y problematización en Foucault”. En: *Tabula Rasa*, N° 8, p.p 111-132.
- Sánchez González, Juan (1989- 1990) “La topología del discurso y su aplicación al estudio de las nacionalidades de Francisco Pi y Margall”. En: *Revista de historia*, N° 10, p.p 199-214.
- Schiwy, Freya (2002) “¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural”. En: Castro Gómez, Santiago; Walsh, Catherine y Shiwy, Freya (edits.) *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar- Abya-Yala, Quito.

Showalter, Elaine (1999) “La crítica feminista en el desierto”. En: Fe, Marina (coord.) *Otramente: literatura y escritura feministas*. Fondo de Cultura - UNAM, México D.F.

Sklodowska, Elzbieta (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1969- 1985)*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/ Philadelphia

Van Dijk, Teun A. (2004) “Discurso y dominación” En: *Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas*, N° 4, P.p. 5. 28. Disponible en: http://bajofuego.org.ar/textos/Discurso_y_dominacion.pdf

Williams, Raymond. (1980) *Marxismo y literatura*. Edicions 62 s/a, Barcelona.

Zizek, Slavoj (2005) *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Paidós, Buenos Aires

j. Literatura y cultura venezolana:

Araujo, Orlando (1972) *Narrativa Venezolana contemporánea*. Editorial Nuevo tiempo S.A., Caracas.

Arráiz, Rafael Clemente (1950) “Rasgos actuales de la intelectualidad venezolana”. En: *El Heraldó*, N° 9.219, P. 1

Bustos Fernández, María José (1995) “Ana Isabel, detrás de la reja: identidad y procesos de subjetivación”. En: Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Calcaño, Julio (1972) *Crítica literaria*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas.

Carrillo, Carmen Virginia (2001) *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*. Publicaciones del C.D.C.H.T. ULA, Mérida – Venezuela.

Díaz Seijas, Pedro (1966) *La antigua y moderna literatura venezolana*. Ediciones Armitanos, Caracas.

Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (1995) “Introducción”. En: Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Dórame- Holoviak, Patricia (1995) “Ifigenia. Aquella vieja moral: elaboración de la palabra, elaboración del cuerpo”. En: Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Galve de Martín, María Dolores (2001) “La presencia de la otredad. Tres narradores venezolanos escriben el exilio y la inmigración”. En: *Revista Núcleo*, vol.1, N° 18, p.p. 115- 130.

Larrazábal Henríquez, Oswaldo (1988) “Visión panorámica de la novela venezolana” En: VVAA. *Conceptos para una interpretación formativa del proceso literario de Venezuela*. Pequiven, Caracas.

Liscano, Juan (1973) *Panorama de la literatura venezolana actual*. Publicaciones españolas, S.A., Caracas.

Lovera De Sola, R. J. (1988) “La actual literatura venezolana” En: VVAA. *Conceptos para una interpretación formativa del proceso literario de Venezuela*. Pequiven, Caracas.

Mannarino, Carmen (1988) “Confesión y creación en la novela escrita por mujeres” En: VVAA. *Conceptos para una interpretación formativa del proceso literario de Venezuela*. Pequiven, Caracas.

Márquez Rodríguez, Alexis (2003) “Presentación. Portafolio”. En: *Revista Nacional de Cultura*, N° 326. Versión electrónica:
http://www.rnc.org.ve/?module=displaystory&story_id=654&edition_id=7&format=html (Consultado en septiembre 2006)

Martin, Claire Emilie (1995) “Ifigenia y el lenguaje de la moda”. En: Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.

Medina, José Ramón (1981) *Ochenta años de literatura venezolana*. Monte Ávila, Caracas.

Miliani, Domingo (1985) *Tríptico venezolano. Narrativa, pensamiento, crítica*. Fundación de promoción cultural de Venezuela, Caracas.

Miliani, Domingo y Sambrano Urdaneta, Oscar (1976) *Literatura Hispanoamericana*. Italgráfica, Caracas.

Monsalve Nieto, Leyda (2006) “Imagen y discurso sobre la mujer venezolana”. En: *Otras Miradas*, N° 2, p.p. 106- 120

Olivares Figueroa, Rafael (1959) “Antonia Palacios: novelista” En: *El Herald*, N° 4.595, p. 3

Osorio, Nelson (1985) *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

Palacios, Lucila (1953a) “Nuevos Libros”, En: *Elite*, N° 1.440, p. 2

Palacios, Lucila (1953b) “Nuevos Libros”, En: *Elite*, N° 1.444, p. 2

- Palacios, Lucila (1953c) “Nuevos Libros”, En: *Elite*, N° 1.466, p. 2
- Palacios, Lucila (1954a) “Nuevos Libros”, En: *Elite*, N° 1.518, p. 6
- Palacios, Lucila (1954b) “Nuevos Libros”, En: *Elite*, N° 1.524, p. 6
- Palacios, Lucila (1954c) “Nuevos Libros”, En: *Elite*, N° 1.525, p. 6
- Pantin, Yolanda y Torres, Ana Teresa (2003) *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas*. Angria ediciones, Caracas
- Picón Salas, Mariano (1984) *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Monte Ávila editores, Caracas.
- Rivas, Luz Marina (1992) *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956*. (Tesis inédita) Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas.
- Rivas, Luz Marina (Comp.) (1997) *La historia en la mirada*. Universidad Nacional Experimental de Guayana, Ciudad Bolívar.
- Rivas, Luz Marina (2000) *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Editorial de la Universidad de Carabobo. Valencia- Venezuela.
- Rivas, Luz Marina (2003) “Ellas tomaron la palabra: un siglo y algo más de las narradoras venezolanas”. En: *Revista venezolana de estudios de la mujer*, Vol. 8, N° 1, p.p. 17- 30.
- Rivas, Luz Marina (2004) *Las mujeres toman la palabra*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- Rivas Rojas, Raquel (1999) “Tierra Talada: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria”. En: *Revista Estudios*, N° 13, p.p. 143- 159.
- Rivas Rojas, Raquel (2005) “La narrativa de Gloria Stolk: cambio cultural y función del intelectual femenino en Tiempos de Dictadura”. En: *Núcleo*, N° 17- 22, P. 159-176
- Romero – Downing, Gloria (1995) “Tres palabras y una mujer de Lucila Palacios: imagen de una mujer burguesa”. En: Dima, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- S/A (1987) *Diccionario general de la literatura venezolana*. Universidad de los Andes-Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, Mérida- Venezuela
- S/A (1950) “El derecho a escribir y el derecho a leer”. En: *El Heraldito*, N° 92, p. 4
- S/A (1957) “Premio de novela Arístides Rojas entregado a Gloria Stolk”, En: *Billiken*, N° 2.033, s/n

S/A (1956) “La escritora Lucila Palacios obtiene premio de novela Arístides Rojas”, En: *El Herald*o, N° 126, p. 1

Sambrano Urdaneta, Oscar (1959) *Letras venezolanas*. Ediciones del ejecutivo del Estado Trujillo, Trujillo.

Solana, Luis (1950) “Nuevas rutas para nuestra novela y nuestro cuento” En: *El Herald*o, N° 4.595, p. 3

Suárez, Mariana Libertad (2005) *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo*. Monte Ávila editores, Caracas

Suárez, Mariana Libertad (2009) *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936- 1948)*. Fundación CELARG, Caracas

Zielina, María (1995) “Seducción y violación: lo femenino y lo masculino en *Cuando la luz se quiebra*, de Gloria Stolk”. En: Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.) *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Monte Ávila Editores, Caracas.

k. Literatura y cultura latinoamericana

González Echevarría, Roberto (1990) “García Márquez y la voz de Bolívar”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*., Vol. XXVII, # 24- 15, Biblioteca virtual del Banco de la República. Colombia. Versión digital: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol2425/garcia.htm>. Consultada en marzo de 2009.

Roldán, Julio (2000) *Vargas Llosa, entre el mito y la realidad: posibilidades y límites de un escritor latinoamericano comprometido*. Tectum Verlag. Marburg

l. Medios consultados

*El Herald*o 1949- 1958

El Nacional 1949- 1958

El Universal 1948- 1958

Revista Billiken 1952- 1958

Revista Elite 1949- 1958